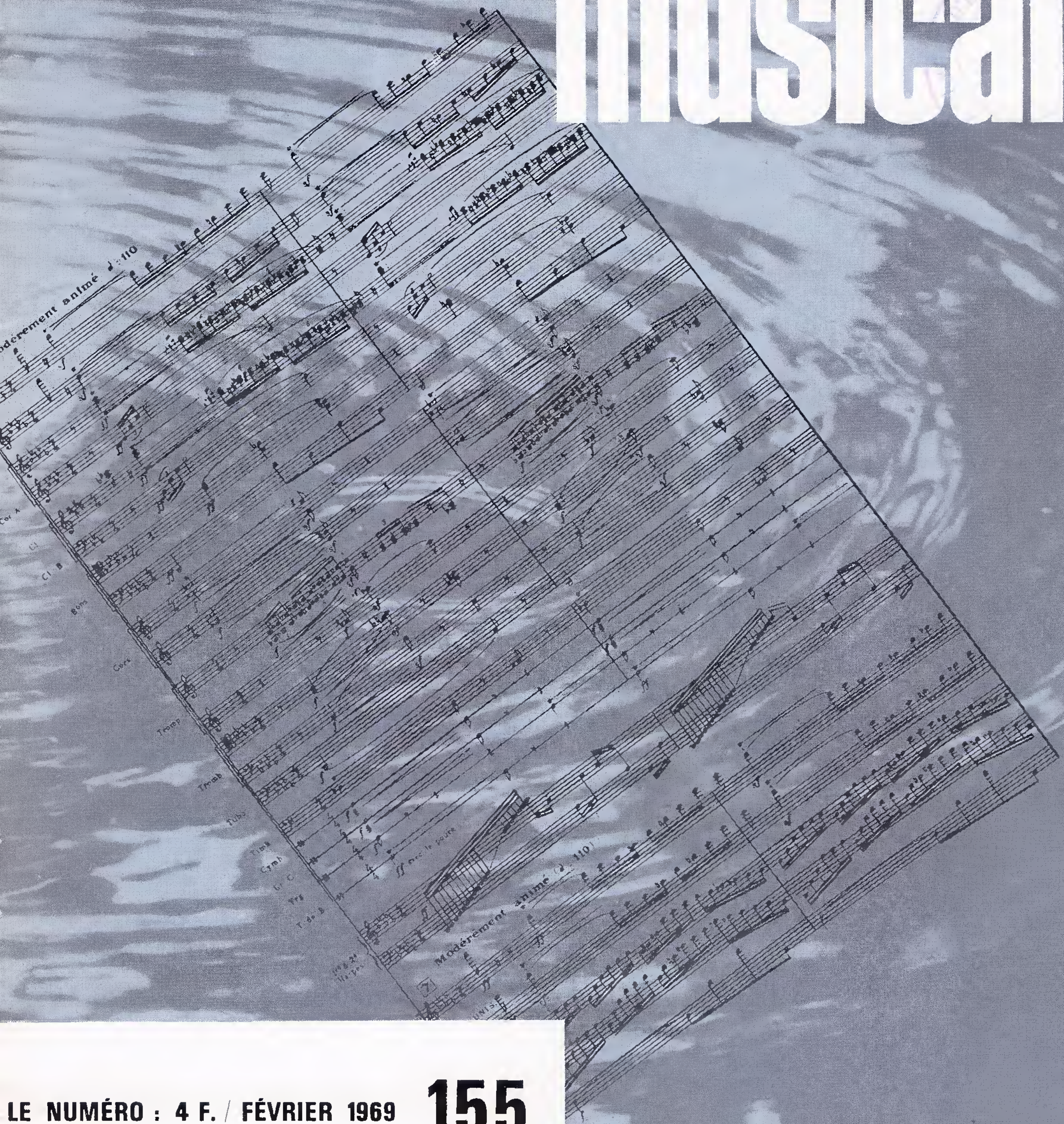
l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 4 F. / FÉVRIER 1969 155

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **36, rue Pierre-Nicole - PARIS-5e**
Téléphone : **033-24-10** C.C.P. PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

(1) Dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine.

(2) Au Centre National de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine).

(*) C'est à M. VEYRIER, délégué du Comité de Lecture pour les Conservatoires, que doit être adressée toute correspondance concernant ces établissements (rapports, articles, etc...) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) ....France : **F 25** - Etranger : **F 30**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) :France : **F 34** - Etranger : **F 39**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 4**

Education Musicale et Suppl. Iconographique **F 6**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75 F.*
2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*
3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*
4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

24e Année — No 155 1er FÉVRIER 1969

Sommaire



L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

ANTHOLOGIE DE CHANTS DE TROUBADOURS

de Jean MAILLARD

« Les troubadours : mot magique que le Romantisme a doté d'un exceptionnel pouvoir d'évocation, mais aussi, il faut en convenir, d'un lourd héritage de contresens. Le troubadour de l'Histoire n'a guère de points de ressemblance avec ce jouvenceau en chapeau prolongé d'une longue plume courbe qui gratte une guitare en chocolat sur les hauts-reliefs de nos buffets Henri II, et qui a fait concevoir une longue suite de malentendus. » Ainsi commence la Préface écrite par Jacques Chailley pour l'**Anthologie de Chants de Troubadours** rassemblée par **Jean Maillard, Docteur** (Lettres) de l'Université de Paris et Professeur d'Education Musicale au Lycée François Ier de Fontainebleau, et publiée par les Editions Delrieu, à Nice.

Ces malentendus, Jacques Chailley les dissipe en apportant des arguments musicaux et musicologiques, puis il laisse la place aux pages musicales. Vingt et une pièces constituent ce recueil ; leurs auteurs nous sont plus ou moins familiers, car, si certains d'entre eux figurent parmi les plus célèbres et par conséquent les plus souvent cités dans les ouvrages scolaires, d'autres en sont totalement exclus. Leur choix est très équilibré, car il permet, tout en se limitant à un nombre de textes réduit, de survoler cette période en s'arrêtant aux principaux genres préférés des troubadours : canso, sirventes, descort, alba, lai, enueg, planh, ballade, chant de croisade... Les principales régions d'Occitanie sont également représentées.

Ainsi que Jean Maillard le précise dans son Introduction, tout problème d'érudition est volontairement écarté, chaque pièce étant simplement présentée avec les références indispensables à des recherches ultérieures. Les mélodies ont été transcrites en notation moderne, ce qui souleva bien entendu de graves difficultés que l'auteur sut résoudre avec pertinence et autorité, et les textes en langue d'oc figurent également dans une excellente adaptation libre en français.

A la lecture, cette Anthologie qui est la première du genre, ne présente que des qualités, ce qui n'est pas pour nous étonner en raison de la personnalité et de la compétence de son auteur. Aussi lui souhaitons-nous le succès qu'elle mérite, auprès des spécialistes d'abord, mais aussi auprès de tous les amateurs de musique et de poésie anciennes, auxquels elle s'adresse plus particulièrement en leur procurant un répertoire inconnu et nouvellement exploré.

Les Trouvères et les Troubadours étaient, à l'époque, les correspondants d'une certaine catégorie de nos chanteurs modernes : de ceux qui recherchent pour s'exprimer un authentique support poétique et chantent avec simplicité et sans prétention. Pourquoi ne pas imaginer que ces artistes se tournent un jour vers ce passé lointain et tentent de le faire revivre. Une semblable Anthologie peut favoriser cette « Renaissance » ; il nous semble que le répertoire en vaille la peine.

Dominique Machuel.

H. BERLIOZ : LES TROYENS A CARTHAGE

Entr'acte symphonique :

CHASSE ROYALE - ORAGE

par M.-Th. DUTHOIT

HECTOR BERLIOZ

11 décembre 1803
La Côte St-André (Isère)

8 mars 1869
Paris (inhumé
au cimetière Montmartre)

Discographie :

Pathé Marconi, le disque du baccalauréat 1969 (1 × 30) CVD 2161 (avec : Beethoven : 8e Symph. et Debussy : Mandoline, Chevaux de bois).

Bibliographie :

— Hector Berlioz : Mémoires.

— Paul Dukas : Ecrits sur la Musique.

— Paul Landormy : La Musique Française de la Marseillaise à la mort de Berlioz.

— Robert Bernard : Histoire de la Musique.

Partition de poche :

— H. Berlioz : « Les Troyens à Carthage », 3 pièces d'orchestre. (Heugel et Cie).

« Berlioz est un phénomène aussi éclatant qu'exceptionnel dans l'histoire des arts. »

Tchaïkowsky.

Berlioz a été amené à la musique par un amour de l'effet auquel ne suffisaient pas les moyens de la poésie et du drame parlé. Cet effet, il le cherche et l'atteint par la fougue, la liberté du style et l'éclat d'un orchestre qui a servi de palette après lui à tous les compositeurs du 19e siècle. Dans les intervalles de cette recherche, il a des accents d'un lyrisme et d'une émotion que la musique française n'avait jamais connus.

Le romantisme clinquant n'a d'ailleurs été pour lui qu'une magnifique crise de jeunesse ; ses derniers ouvrages : « **L'enfance du Christ** », « **Béatrice et Bénédict** » et surtout les « **Troyens** » témoignent d'un apaisement où revivent des souvenirs et des traditions de l'art classique, que son admiration pour Gluck et l'exemple de Spontini ont pu lui inspirer.

Les grandes dates de sa vie :

1818-1819 : premiers essais de composition : romances, pot-pourri, deux quintettes.

1821 : reçu bachelier à la Faculté de Grenoble. Berlioz arrive en octobre à Paris pour y faire ses études médicales.

1826 : Berlioz entre au Conservatoire. Il y suit les cours de Reicha et de Lesueur.

1827 : admission au Concours de l'Institut, après 2 échecs avec sa Cantate « Orphée déchiré par les Bacchantes » mais aucun prix.

1828 : premier concert Berlioz. Compose l'Ouverture des « Francs-Juges » exécutée le 20 mai de la même année. Berlioz pense à une musique pour « Faust ».

1829 : écrit les 8 scènes de « Faust ».

1830 : après s'être présenté 5 fois à l'Institut, obtient le Grand Prix avec « Sardanapale ». Le 16 avril, termine la « Symphonie Fantastique » qui sera exécutée le 5 décembre au Conservatoire, direction Habeneck.

1831-1832 : séjour à la Villa Médicis.

1833 : mariage avec Henriette Smithson.

1834 : compose « Harold en Italie ». Mélodies.

1835 : commence l'opéra « Benvenuto Cellini » qu'il termine en 1837.

1837 : commence le « Requiem ».

1838 : achève l'orchestration de «Benvenuto Cellini». Création le 10 septembre à l'Opéra.

1839 : Berlioz est nommé Conservateur à la Bibliothèque du Conservatoire. En janvier, il projette d'écrire un « Roméo et Juliette ». Il le termine en juillet. Première audition le 24 novembre, sous la direction de l'auteur.

1840 : écrit sa « Symphonie Funèbre et Triomphale ».

1841 : concert Liszt et Berlioz pour le monument Beethoven.

1843 : concerts en Allemagne. Termine l'ouverture du « Carnaval Romain ».

1844 : le 5 février, dirige l'ouverture du « Carnaval Romain » qui est redonné plusieurs fois consécutives. Publication de son « Traité d'Instrumentation ». Mélodies.

1845 : songe à compléter les « 8 scènes de Faust ». Part pour l'Autriche, Bohême et Hongrie.

1846 : écrit la « Marche de Rakoczy » et la dirige à Pesth. Termine la « Damnation de Faust ». Première exécution le 6 décembre à l'Opéra-Comique sous sa direction. Echec.

1847 : voyage en Russie et en Allemagne.

1848 : termine ses « Mémoires ».

1849 : écrit un « Te Deum » créé le 1er mai 1855 et peu après dirigé à St-Pétersbourg par Balakirew.

1850 : écrit « L'Enfance du Christ » qui attendra quatre ans pour être exécutée.

1852 : publication des « Soirées de l'Orchestre ».

1853 : « Benvenuto Cellini » connaît un échec retentissant à Londres.

1854 : mort d'Henriette Smithson. Séjour en Allemagne. Mariage avec Maria Recio.
« L'Enfance du Christ » est exécutée intégralement pour la première fois sous la direction de l'auteur. Succès.

1856 : concerts en Allemagne.
Berlioz est élu à l'Institut. Il commence « Les Troyens » (achevé le 7 avril 1858). L'œuvre attendra 5 ans pour être représentée. Sera exécutée la première fois intégralement au Théâtre-Lyrique le 4 novembre 1863. Demi-échec. Pourtant l'œuvre sera donné 21 fois consécutives.

1859 : publication des « Grotesques de la Musique ».

1860 : commence « Béatrice et Benedict ».

1861 : **« Les Troyens » sont gravés aux frais de Berlioz.**

1862 : mort de sa seconde femme.
« Béatrice et Bénédict » donné à Bade sous la direction de Berlioz. Publication de « A travers chants ».

1863 : voyages à Weimar.

1866 : Berlioz devient Conservateur du Musée du Conservatoire. Part pour Vienne en décembre.

1867 : tournée en Allemagne et en Russie qui durera jusqu'en février 1868.

1869 : mort du compositeur le 8 mars.

LES TROYENS

Berlioz nous a raconté dans ses « Mémoires » comment fut écrit le livret des Troyens et comment il en composa la partition. Il aime Virgile depuis l'enfance, depuis que son père lui a fait lire le livre II et le livre IV de l'Enéide. Il n'a jamais cessé de les relire et Didon, auprès des héroïnes de Shakespeare, est restée l'une des dames de ses songes. Il peut dire sans rien exagérer : « J'ai passé ma vie avec ce peuple de demi-dieux : je me figure qu'ils m'ont connu autant que je les connais. »

L'idée d'écrire un drame lyrique se rapportant aux amours de Didon et Enée le hanta toute sa vie mais ce ne fut que dans ses dernières années qu'il mit son projet à exécution.

En février 1856, Berlioz est à Weimar : c'est là qu'il prend le ferme parti d'entreprendre la composition des Troyens. Cette importante décision, l'honneur en revient à la princesse Caroline Sayn-Wittgenstein. « Ecoutez, dit-elle à Berlioz, si vous ne bravez pas tout pour Didon et Cassandre, je ne veux plus vous voir. » Et elle lui donnait l'exemple de Wagner, malade, travaillant d'arrache-pied à cette immense Tétralogie qu'il n'avait aucun espoir de faire jamais représenter. Elle le pique au vif, Berlioz n'hésite plus. De retour à Paris, il entre en correspondance avec la Princesse qu'il traite en inspiratrice. Mais il n'a plus l'ardeur de la jeunesse. Il a peine à se mettre au travail. Il relit l'Enéide. Il parle de son projet à ses amis. Il relit Shakespeare. Ce n'est pourtant plus dans l'esprit des œuvres telles que Roméo, Hamlet ou Othello qu'il veut écrire les Troyens. Un nouveau Berlioz se dégage des liens du passé. Ce n'est plus le volcanique auteur de la Fantastique. Il a cessé ou presque d'être romantique et apparaîtra bientôt pur classique.

En avril 1856, Berlioz écrit à Liszt : « J'ai commencé à dégrossir le plan de la grande machine dramatique à laquelle la princesse veut bien s'intéresser. Cela commence à s'éclaircir ; mais c'est énorme et par conséquent, c'est dangereux... Je rumine, je me ramasse comme font les chats quand ils veulent faire un bon désespéré. » Il conçoit ainsi un drame lyrique en 5 actes de large envergure et d'amples développements : aux amours de Didon et Enée, il rattache en effet les scènes de la ruine de Troie et de la mort de Cassandre, indispensables à la compréhension du drame dont la Reine de Carthage est l'héroïne.

Dans sa pensée, tout devait être « **grand et fort** » dans son œuvre. Nul souci d'effets mesquins, nulle préoccupation des soi-disants exigences du public. Tout devait être subordonné, dans l'exécution, à la sévère unité du poème, étroitement inspiré de Virgile et la logique grandiose de l'action ne devait se diversifier que des seuls épisodes qui s'y pussent rattacher avec vraisemblance.

A la fin de juillet, il put envoyer son poème à la princesse Sayn-Wittgenstein. Son poème lui revient accompagné des réflexions de la princesse. Il le lit à des camarades. Il demande à chacun son appréciation. Il discute... il corrige...

Mais c'est la musique qui l'inquiète. Malade, les nerfs brisés, il travaille.

Alternatives de confiance et de découragement. Enfin, la dernière page du manuscrit est datée du 7 avril 1858.

Hélas ! le rêve de l'auteur des Troyens devait venir se briser contre la rugueuse réalité des planches, et dès qu'il fut question de représentation, Berlioz apprit à ses dépens combien il avait été osé et outrecuidant de prétendre intéresser un public de théâtre, durant cinq heures d'horloge, avec un poème et une musique sans ménagments.

Après avoir en vain essayé de faire monter « les Troyens » par l'Opéra de Paris (il écrivit à Napoléon III et le sollicita personnellement), il se résigna finalement à faire représenter au Théâtre Lyrique (actuellement le Théâtre Sarah-Bernhardt) les 3 derniers actes qu'à cette occasion il découpa en 5, auxquels il ajouta un prélude symphonique : « le Lamento ».

Avec d'importantes coupures **(Dix morceaux furent supprimés — dont l'intermède instrumental : chasse royale et orage —** tant pendant les études qu'après la 1re représentation, écrit Berlioz dans ses Mémoires) cette version fut représentée le 4 novembre 1863 sous le titre « Les Troyens à Carthage » dans une mise en scène que le Directeur du Théâtre, Léon Carvalho, avait tenu à faire lui-même, ce à quoi Berlioz s'opposa violemment. L'œuvre fut favorablement accueillie par les critiques et les musiciens, non par le public.

Le reste de la partition, divisé pour la circonstance en 3 actes, dut attendre 27 ans pour être enfin joué en allemand à Carlsruhe le 6 décembre 1890 sous le titre « La Prise de Troie », dirigé par Félix Mottl, qui, le lendemain, fit suivre cette représentation des « Troyens à Carthage » donnant ainsi en 2 jours, la première intégrale du chef d'œuvre de Berlioz.

La première représentation en français de « La Prise de Troie » eut lieu à l'Opéra de Nice en 1891 puis à l'Opéra de Paris en 1899. La première en français de l'œuvre complète, sous son titre original « Les Troyens » n'eut lieu, avec d'importantes coupures que le 10 juin 1921 à l'Opéra de Paris.

On a dit du bien et du mal de cette partition immense. Elle renferme certes, des pages admirables, les unes d'un charme indicible, ou d'une souveraine majesté, les autres d'une vie et d'une couleur intenses. Une grave lacune cependant : nul amour dans cette œuvre. La passion de Didon ne se traduit qu'en romances. Son désespoir n'a pas un accent qui vous déchire. **Cette musique qui a tant de flamme n'a pas de cœur.**



— En résumé, **le livret des « Troyens »** expose l'histoire des habitants de Troie et commence au moment où, dans la plaine d'Ilion, les Grecs viennent d'abandonner le célèbre cheval en bois.

— **Le sujet de la « Prise de Troie »** est la chute de cette ville grâce à la supercherie du cheval et à la crédulité imprudente des Troyens avertis en vain par la voix fatidique de Cassandre.

Cette œuvre se termine par l'**embarquement d'Enée pour l'Italie** où il va fonder un Empire nouveau.

— Le Prélude des « **Troyens à Carthage** » évoque ce voyage d'Enée et de ses compagnons ainsi que la tempête qui les jettera sur les rivages de Carthage.

Enée défendra la Reine de Carthage contre l'attaque des Numides dont il sera vainqueur. Et ce sera la malheureuse idylle entre Didon et Enée — idylle qui se termine par le départ des Troyens qui vont fonder Rome et par le suicide de Didon —.

INTERMEDE SYMPHONIQUE : CHASSE ROYALE ET ORAGE

« ...L'étonnante « Chasse Royale » qu'on a détachée des Troyens à Carthage donne une image de cette atmosphère de vigueur hiératique, de panache sans grandiloquence, de puissance triomphante qui animent ce drame... »

Robert Bernard (Histoire de la Musique)

A la fin de l'acte II, Didon et Enée se déclarent leur amour mutuel dans un magnifique duo ; le dieu Mercure apparaît alors et frappant de son caducée le bouclier d'Enée, prononce à 3 reprises ce seul mot : « Italie » pour rappeler à Enée la mission qui doit l'arracher à Carthage. Alors fidèle à Virgile et à l'Enéide, Berlioz nous transporte en un beau décor (une forêt vierge aux environs de Carthage au matin) au moyen d'une « **symphonie descriptive** » avec pantomime dont sa partition indique et précise le développement :

« Des jeux de naïades se mêlent aux fanfares lointaines. Des chasseurs traversent la forêt puis se dispersent :

Diffugient comites et nocte tegentur opaca. [Ses compagnons (d'Enée) se disperseront (et seront) enveloppés d'une nuit épaisse].

Un orage survient obligeant Didon et Enée à se réfugier à la nuit tombante dans une grotte. Satyres et silvains exécutent des danses grotesques tandis que la pluie tombe à verse et que la foudre met le feu à un arbre. La scène se couvre de nuages noirs qui disparaissent lorsque revient le calme. »

Nota : dans son manuscrit original, Berlioz faisait traverser la scène en tous sens par des chasseurs à cheval et par des chiens tenus en laisse ; mais comprenant sans doute qu'il avait assez de problèmes de réalisation sans cette ménagerie, il supprima les animaux...

Cette « Symphonie descriptive » ne présente pas la forme de la symphonie classique. C'est un intermède orchestral chargé de suggestions dans lequel Berlioz, une fois de plus, nous révèle ses dons incomparables de mélodiste et d'orchestrateur.

Tout au plus, peut-on assimiler cette page à un poème symphonique (Berlioz n'est-il pas avec Liszt le créateur de cette forme moderne, sa musique s'ap-

→

(1) Larghetto non troppo lento

Violons I

(2) Flûtes

Hautbois

(3) Cors

(4)

(5)

puyant toujours sur un texte littéraire qu'elle commente en lui apportant ses propres prestiges).

Page colorée de laquelle émergent nettement à l'audition **quelques thèmes bien dessinés.** Avant d'aborder l'analyse de façon plus précise, écoutons ces belles phrases évoquant :

— les unes : le cadre ;

— les autres : les déplacements de la Chasse Royale.

1) Thème chromatique du début qui situe admirablement l'épisode (1)

2 Phrase expressive aux souples inflexions évoquant les jeux des Naïades (2)

3) Chasse au loin dans la forêt (3)

4) Appel des trombones au début de l'orage (4)

5) Cors de chasse de plus près (5)

Nota : pour faciliter leur lecture, les thèmes ont été notés en clé de sol 2e ligne et non dans la clé de l'instrument.

A ces thèmes principaux, vont s'ajouter des « **structures rythmiques** » caractéristiques :

— le galop des chasseurs (6)

— la menace de l'orage (7)

— la pluie qui tombe

— groupe de 4 croches (8)

— gammes chromatiques en croches

— l'éclair (9)

(6)

(7)

(8)

(9)

— l'orage qui gronde

roulement de timbales (3 paires à l'orchestre, 2 en coulisse...).

ANALYSE

Ecrit en **do majeur,** cet entr'acte symphonique se présente sous la forme d'un immense crescendo et decrescendo que le somptueux thème 2 chanté aux flûtes ouvre et conclut.

Au larghetto non troppo lento (noire = 76 en C) initial évoquant la grandeur du cadre, va succéder un **Allegretto** (noire pointée = 112 en 6/8) dans lequel les mesures 6/8 et C barré vont alterner ou parfois même se superposer : le rythme 6/8 réservé aux fanfares de chasse, le rythme C barré chargé d'une intention descriptive.

Examinons de plus près la construction thématique simple et logique de ce « **tableau musical** ».

— Les violons, doublés aux bois, créent l'ambiance grandiose du décor et jouent le thème 1 repris immédiatement dans le grave par les bassons (m 5).

— Ce chromatisme — qui fait songer à Wagner se poursuivra jusqu'à l'arrivée du thème 2 (m 30) .Joué aux flûtes, il suggère les évolutions des naïades. Les roulemnts de timbales (baguettes d'éponge, précise Berlioz) et surtout les batteries de double croches très fluides aux violons (10) (m 31) évoquent à merveille leurs mouvements gracieux.

(10)

(11)

— La mesure et le mouvement changent : 6/8. Allegretto (m 44). Affirmation de la tonalité do majeur qui va donner le départ au thème 3 (m 45). Ce thème est joué aux cors mais derrière la scène

« des fanfares de trompe retentissent au loin dans la forêt... »

L'inquiétude des naïades est traduite par les pizzicati des altos (11) (m 51) et leur effroi par des petits groupes de croches en contre-temps (m 58).

Le thème 3 repris à la quarte supérieure se répète 4 fois, les 2e et 4e fois en écho.

« Les naïades s'enfuient et disparaissent ».

— Et c'est le galop des chasseurs.

Amorcé par les altos (m 78) le dessin rythmique (6), repris par les violons (m 86) puis par les vents (m 91), monte vers l'aigu pour aboutir au thème 4 (m 121) joué aux trombones par les 2e fanfare ; menaçant, il annonce l'orage.

Sextolets aux seconds violons (m 126), groupes de croches aux violons, triolets de croches aux vents aboutissent à une descente chromatique aux cordes (m 147).

— La tension est un moment interrompue par le retour du thème 3 en ré majeur (m 148) mais le tutti orchestral reprend dès la mesure 165.

Les basses très rythmées (m 171) sur les batteries de croches rendent imminent le déluge.

En effet, alors que les cors reprennent le thème 5, (m 190), la pluie va tomber (8), aux violons l'éclair briller (9) (m 196).

— Et dans une magnifique montée de tout l'orchestre, les thèmes déjà entendus

— galop des chasseurs

— sonneries de chasse

vont se contrapointer, entrecoupés de gammes chromatiques.

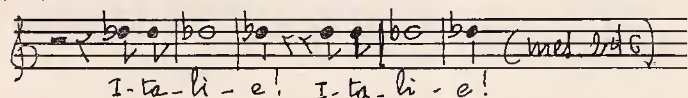
— Accalmie passagère (m 234 à 239) :

« Didon et Enée arrivent faisant face à l'orage ».

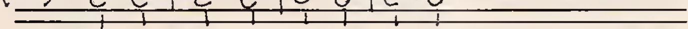
— Mais le tutti reprend et sur le thème 5 ff tandis que nymphes, sylvains, faunes clament le cri prophétique (12)

répété à la seconde majeure supérieure (m 257) pour affirmer la tonalité de mi b majeur, la foudre tombe mettant le feu dans le tronc d'un chêne.

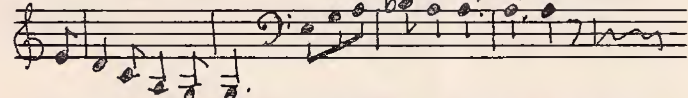
(12)



(13)



(14)



— L'orage se calme. Triolets de noires aux bois, trémolos aux cordes (m 284) ramènent insensiblement après une descendi chromatique de 4 mesures (m 305 semble rythmer leurs ébats.

Cependant, selon un phénomène qui s'est repro-une forme musicale indépendante et qui ne manifeste même plus le souci d'évoquer l'idée qui l'a engen-

à 308) à la flûte solo, le beau thème 2 (m 309). Les groupes de croches qui l'accompagnent aux cordes soulignent la réapparition des Naïades.

— L'orchestre s'apaise et décroît jusqu'à une conclusion « pianissimo » cepndant que sur un dernier appel de cor (14)

les brumes se dissipent.

— **Merveilleux tableau symphonique** où triomphe le génie de Berlioz et tel qu'aucune réalisation scénique n'en saurait traduire la pénétrante poésie. (Au concert, on supprime habituellement le chœur et les deux paires de timbales en coulisse).

Compléments historiques

Didon et Enée

Parmi les premières œuvres importantes, il faut citer « Dido Furens » de Doménico Mazzochi qui est dans la tradition de Monteverdi ; ce dernier est également l'auteur d'un intermède dramatique pour des représentations de Didon et Enée.

Une mention toute spéciale à l'opéra d'Henry Purcen dont les adieux de Didon et Enée sont restés célèbres.

Pour mémoire, citons les compositions inspirées par Didon : d'Arcadelt, de Guglielmi (qui lui consacra un opéra) de Cavalli, de Torelli, de Dominico Sarro, de Piccini (le rival de Gluck), de Graupner, de l'Espagnol Antonio Literès, mort au milieu du XVIIIe s., de Jommelli, de Mercadante, jusqu'à Francesco Maliniero.

LA CHASSE

Au XIVe s., le terme de Fugue (ou Fuga) est pris

— A sa lueur, Sylvains et Satyres dansent de façon une intention plus ou moins pittoresque, ou figuration, drée. Il n'en est pas moins vrai que maints compositeurs ont fait l'opération contraire et, utilisant une forme musicale autonome lui ont conféré un but descriptif, parfois subtil et indéterminé, par exemple dans les ouvrages symphoniques, que ce soit de Haydn, de Beethoven, de Schubert, de Schumann, de Franck, etc... ou de façon plus précise et plus évidente, dans le théâtre lyrique : que ce soit Weber, Wagner, Hiller ou Méhul dont la brillante **« Chasse du Roy Henry »** qui se trouve dans son opéra : **« Le jeune Henry »** est visiblement inspirée par la **« Chasse de Gossec »...** etc...

dans son sens étymologique de « fuite » et ce n'est en réalité que ce que l'on appelle plus souvent une « Chasse » ou un « Canon ». A l'origine, il y eut sans doute une intention descriptive, figurant musicalement, selon le procédé appelé « imitation », la poursuite d'un animal par des chasseurs.

Les Italiens ont eu l'équivalent de cette forme sous la dénomination de **Caccia,** les Anglais avec le **Catch.** grotesque. L'intervention prolongée de la grosse caisse (m 257) (13)

duit constamment dans l'évolution du style musical, théâtrale, a conquis son autonomie et est devenue ou encore dépendant d'une fonction liturgique ou

EXAMENS ET CONCOURS

Modification du C.A.E.M. - Programme limitatif - Epreuve 1968

Modification des épreuves écrites du certificat d'aptitude à l'éducation musicale et à l'enseignement du chant choral (1re et 2e partie) pour la session de 1969.

Le ministre de l'éducation nationale,

Vu le décret du 18 janvier 1887, modifié par le décret du 18 janvier 1893 et le décret du 9 août 1938 ;

Vu l'arrêté du 18 janvier 1887, modifié par les arrêtés des 29 avril 1895, 29 juillet 1905, 12 février 1929, 16 août 1938, 13 décembre 1947 et 13 janvier 1948.

Arrête :

Art. 1er. — Par dérogation aux dispositions de l'arrêté du 13 janvier 1948 susvisé, à titre exceptionnel, les épreuves du certificat d'aptitude à l'éducation musicale et à l'enseignement du chant choral (1re partie) pour la session de 1969 sont les suivantes :

A. — *Epreuves d'admissibilité.*

1° Un devoir de français. Trois sujets sont proposés au choix du candidat :

a) Un sujet à tendance littéraire sur un programme limitatif ;

b) Un sujet à tendance esthétique sur un programme limitatif ;

c) Un sujet à tendance pédagogique.
(Durée : quatre heures).

2° Une dictée musicale à une voix, une dictée musicale à deux voix données par fragments de deux mesures.

3° Une composition sur l'histoire de la musique. Trois sujets portant sur des époques différentes sont proposés au choix du candidat. Le programme de cette épreuve est limité à l'étude des grandes formes instrumentales et vocales du XVIIe au XXe siècle jusqu'en 1920 (durée : quatre heures).

4° Harmonie : réalisation à quatre parties vocales d'une basse chiffrée et d'un chant donné (durée : quatre heures).

B. — *Epreuves orales.*

1° Exécution à première vue au piano d'un texte qui devra être ensuite transposé dans une tonalité limitée à la seconde et à la tierce inférieures.

2° Lecture à première vue avec accompagnement d'une leçon de solfège écrite en sept clés et adaptée aux différentes tessitures.

3° Exécution vocale d'une œuvre avec paroles, choisie et étudiée à l'avance par le candidat. Le candidat sera accompagné au piano.

4° Exécution à vue d'un chant scolaire inédit avec paroles. Interrogation sur la technique vocale appliquée aux enfants.

Art. 2. — Par dérogation aux dispositions de l'arrêté du 13 janvier 1948 susvisé, à titre exceptionnel, les épreuves du certificat d'aptitude à l'éducation musicale et à l'enseignement du chant choral (2e partie) pour la session de 1969 sont les suivantes :

A. — *Epreuves d'admissibilité.*

1° Une dictée musicale à une voix, une dictée musicale à trois voix, données par fragments de deux mesures.

2° Harmonie : réalisation à quatre parties vocales d'une basse non chiffrée et d'un chant donné (durée : cinq heures).

3° Une composition sur l'histoire de la musique se rapportant aux œuvres du programme (durée : quatre heures).

4° Une composition sur un sujet d'histoire des civilisations. Le programme de cette épreuve est limité à la deuxième moitié du XIIe siècle, aux XIIIe, XVe, XVIe, XVIIIe et, pour le XIXe siècle, aux questions suivantes :

a) Le mouvement romantique.

b) L'amorce à la fin du XIXe siècle des grands courants du XXe.

c) L'influence sur les arts du développement des nationalités.

(Le néo-classicisme et le réalisme sont exclus du programme du XIXe siècle).
(Durée : quatre heures).

B. — *Epreuves orales.*

1° Lecture et commentaire d'un texte littéraire choisi par le jury dans la liste des œuvres inscrites au programme.

2° Exposé sur l'histoire de la musique, comportant particulièrement l'analyse d'un fragment d'une des œuvres inscrites au programme.

Pour *La Flûte enchantée* de Mozart : le programme est limité à l'ouverture et au final du premier acte. Possibilité sera donnée au jury de dialoguer avec les candidats (durée : dix minutes, après trente minutes de préparation).

3° Improvisation, au piano, de l'accompagnement d'un chant inédit de caractère populaire après cinq minutes de préparation.

4° Exécution instrumentale ou vocale d'une œuvre choisie par le jury sur une liste de deux morceaux présentés par le candidat, comportant obligatoirement une œuvre classique ou romantique et une œuvre contemporaine.

5° Interrogation relative aux lois de l'acoustique, d'après un programme limitatif ; reconnaissance des timbres. Les enregistrements proposés aux candidats ne comportant pas de mélange de timbres ni d'instruments électroniques.

Art. 3. — Les épreuves de la première partie et de la seconde partie sont cotées de 0 à 20 et affectées du coefficient 1.

A la deuxième partie du certificat d'aptitude à l'éducation musicale et à l'enseignement du chant choral, toute note inférieure à 5 sur 20 est éliminatoire.

Art. 4. — Les candidats proposés pour l'admission à la deuxième partie du certificat d'aptitude à l'éducation musicale et à l'enseignement du chant choral, à la session de 1969, accompliront une année de stage dans un centre pédagogique régional.

A l'issue de l'année de stage ils subiront les épreuves suivantes :

1° Leçon d'éducation musicale dans une classe de premier cycle suivie d'un entretien avec le jury.

2° Direction de chorale (séance de travail et d'exécution).

Art. 5. — Le directeur de la pédagogie, des enseignements scolaires et de l'orientation est chargé de l'exécution du présent arrêté, qui sera publié au *Journal officiel* de la République française.

Fait à Paris, le 15 janvier 1969.

Pour le ministre et par délégation :
Le directeur du cabinet,
MICHEL ALLIOT.

Programme limitatif du certificat d'aptitude à l'éducation musicale et à l'enseignement du chant choral (Session de 1969)

Première partie : Epreuve de français

1) Sujet à tendance esthétique

Le Classicisme.

Extrait des œuvres suivantes :

Du Bellay : Défense et Illustration de la langue française (classique Larousse).

Boileau : l'Art poétique.

La Bruyère : Des ouvrages de l'Esprit.

Valéry, Extraits Larousse : Charmes, le chapitre préliminaire sur sa conception de la poésie.

Le Surréalisme.

A. Breton : Premier Manifeste Surréaliste (Collection Idées, Gallimard).

2) Sujet à tendance littéraire

L'individu face aux conventions sociales.

Molière : Don Juan.

Diderot : Le Neveu de Rameau.

Brassens : Chansons (Editions Seghers).

La Quête du bonheur.

Gœthe : Le Premier Faust, Traduction Nerval.

Deuxième partie : Acoustique

1° Sons - Bruits

Etude des sons et des bruits : oscillogramme - sonogramme.

Qualités physiologiques des sons - Hauteur - Intensité - Timbres définis et précisés à partir des grandeurs physiques engendrant la sensation.

Intervalles.

Domaine de perception avec courbes d'égales sonories.

Audition simultanée de 2 sons.

2° Instruments de musique

Cordes, Vents, Percussion.

Lois physiques relatives aux vibrations dans les instruments.

Notions sommaires d'ondes stationnaires.

Sonorités des instruments liées aux techniques fondamentales.

Etendue des instruments.

La lutherie et la description des instruments porteront simplement sur les parties essentielles relatives à la sonorité.

3° Etude très sommaire de l'enregistrement et de la reproduction des sons

(1) B.O. n° 41 du 21-11-68, p. 3051.

C. A. E. M., 2e Partie - Accompagnement

Le Berger

Pas vite

Ap-pre-nez le donc, bon-nes gens : Quand vient la nuit de la Saint Jean Tout s'é-clai-re dans la mon-ta-gne, les an-ges jouent du cha-lu-meau, et moi je joue de la cla-ri-ne...

Nous fai-sons dan-ser nos trou-peaux, Moi, mes mou-tons, Eux, les é-toi-les... Trou-peaux de la Terre et du Ciel ! dans un fa-bu-leux pê-le-mê-le, La Pro-vence est au Pa-ra-dis, le Pa-ra-dis est en Pro-vence. —

Rit. - - - - - a T° dim. p

Ap-pre-nez le donc, bon-nes gens Ap-pre-nez...

Rit. pp

Bon-nes gens !

FICHIERS CHŒURS

par A. FULIN

La première tranche du « Fichier Chœurs » édité par l'UFOLEA vient de paraître. Destiné à faciliter la tâche des chefs de chœur, ce répertoire sera désormais pousuivi, offrant un choix de plus en plus vaste, étudiant des œuvres de plus en plus variées. Il est donc difficile de porter un jugement sur ce qui n'est qu'un point de départ. En effet, cette première tranche ne pouvait pas simultanément aborder toutes les catégories, tous les niveaux de difficulté. Il a fallu faire un choix et il a semblé évident de proposer en premier lieu des partitions dont l'exécution reste à la portée des chorales les moins expérimentées. Les auteurs ont voulu ainsi aider tout d'abord les jeunes chefs, les animateurs débutants pour qui il est important que les premières tentatives soient des succès. Ce faisant, ils étaient conscients des critiques possibles : manque d'originalité de certaines œuvres présentées, manque d'actualité dans quelques cas. De même, ils se sont limités à des chœurs à 2 et 3 voix égales, sachant combien ils laisseraient insatisfaits de nombreux professeurs à l'heure où enfin nos établissements d'enseignement accueillent une population mixte. Mais tous nos collègues instituteurs ne peuvent s'adresser qu'à des chorales d'enfants. Au moment où de toutes parts s'élèvent des revendications pour que la musique pénètre à l'école primaire, acceptons de bonne grâce que la priorité soit donnée à ses jeunes élèves. Enfin, n'exagérons rien : dans la liste des auteurs, si nous relevons des noms d'une autre génération (Auguste Chapuis, Bourgault-Ducoudray, César Franck, dont les œuvres présentées ne peuvent tout de même pas être considérées comme périmées), nous trouvons aussi Jean Absil, Daniel-Lesur ou Jacques Grindel, contemporains que nos élèves accueillent toujours avec joie. Je critiquerai davantage (essentiellement dans la série à 2 voix) le nombre d'auteurs allemands retenus. Je me méfie des paroles françaises qui méritent à peine le nom de traduction ; et si l'on souhaite apporter à nos enfants quelques exemples de la musique chorale étrangère — qu'il serait alors excellent d'étendre au moins à toute l'Europe (n'existe-t-il pas de ravissantes chansons espagnoles et portugaises, des danses écossaises, une mine inépuisable dans le folklore slave ou balkanique, des œuvres vocales de Kodaly, Janacek, etc. ?) — nous devons faire l'effort d'en tenter l'étude dans la langue originale : même dans le cas où nous laisserions passer quelques erreurs de prononciation, nous avons par la musique elle-même la sécurité de sauvegarder le rythme et l'accentuation corrects, ce qui est déjà beaucoup et de toute façon préférable à une traduction souvent douteuse par le sens même des paroles et par la nouvelle prosodie.

Ces diverses critiques quant au choix des chœurs proposés ne peuvent donc être que des critiques provisoires, les tranches futures du fichier devront combler les lacunes et compléter ainsi tout naturellement une œuvre seulement commencée en l'état présent. Plus valables seraient les remarques concernant le contenu même de chaque fiche. Quels sont les renseignements que peut trouver le chef de chœur dans un tel fichier ? Et tout d'abord, précisons qu'il s'agit bien d'un fichier, non d'un recueil de chants. A aucun moment, il n'est venu à l'esprit de rééditer des œuvres déjà largement diffusées. Les partitions ne sauraient être jointes au fichier dont ce n'est pas le rôle de les contenir. Toutefois, on trouvera non seulement l'indication de l'éditeur mais aussi l'adresse de celui-ci et, si nécessaire, le nom du recueil d'où est extrait le chœur étudié. — La fiche donne ensuite en premier lieu les renseignements relatifs à l'origine de l'œuvre et au thème traité —. Une rubrique spéciale précise à quels groupes peut convenir le chant : chorales d'enfants, de C.E.S. ou de lycées, d'écoles normales (parfois même la classe est indiquée) — clubs de jeunes — groupe expérimenté ou débutant. — Puis apportant des renseignements de plus en plus nets, la fiche précise la durée de l'exécution et la tessiture de chaque partie —. Enfin vient l'étude des difficultés : celle-ci est détaillée sans bavardage inutile. Le meilleur moyen de présenter une difficulté n'était-il pas de la noter telle qu'elle se présente dans le texte ; ainsi, qu'il s'agisse d'une subtilité rythmique ou mélodique, d'articulation ou de mise en place, avant même d'aborder l'étude générale, le chef peut se rendre compte, en fonction des possibilités de ses élèves, du bien-fondé de son choix et du travail à accomplir ; il peut prévoir des exercices préliminaires judicieux et préparer progressivement le terrain afin d'obtenir ensuite un résultat plus aisé et des satisfactions plus rapides. — Pour terminer, la fiche ajoute quelques remarques apportant aux jeunes animateurs conseils d'exécution ou idées variées de présentation (accompagnement instrumental : tambourin, flûte ou autres possibilités les plus courantes chez nos élèves — indications de nuances, de mouvement, etc.).

Je pense sincèrement que tout ceci peut être fort utile. Pourtant l'équipe qui a travaillé à cet ouvrage envisage déjà des améliorations : ainsi, dorénavant

le titre sera suivi de la première phrase musicale avec paroles, ce qui est pour l'utilisateur bien sûr beaucoup plus éloquent. De toute façon, la tâche se poursuit activement. La prochaine tranche apportera des études de chœurs à 3 et 4 voix mixtes. Comme tous les travaux de l'U.F.O.L.E.A., celui-ci est le fruit d'une collaboration la plus large possible. Chacun peut participer à cette œuvre : certains s'emploieront à combler les lacunes de la première tranche, d'autres pourront apporter leur participation aux tranches suivantes. D'avance nous remercions tous les collègues qui accepteront ainsi de nous aider. Il suffit de demander au bureau de l'U.F.O.L.E.A. (3, rue Récamier - Paris-7e) des formules ronéotypées de fiches à rédiger puis de les renvoyer dûment remplies, avec le plus grand nombre de détails souhaités (les fiches des chœurs à 4 voix mixtes comporteront une seule analyse par page car il est prévu des commentaires plus fournis).

La première tranche du fichier est désormais disponible. En vente à l'U.F.O.L.E.A. : 35 F.

A la demande des stagiaires de Montchoisy - 68, un nouveau stage sur les méthodes actives d'éducation musicale aura lieu à Montchoisy en 1969 :

1er degré du 31 août au 6 septembre - ouvert à tous ;

2e degré du 7 au 14 septembre - ouvert aux stagiaires ayant déjà effectué un stage 1er degré.

Les précisions relatives à ces deux stages seront données dans le prochain numéro de l'« Education Musicale ».

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

ABRAHAM BOSSE : L'OUIE (2)

Après le peintre flamand Jean Brueghel, mort en 1625, le graveur français Abraham Bosse (1602-1672) reprend le thème des **Cinq Sens,** mais dans un tout autre esprit. C'est par un Concert privé, sans public, comme les riches amateurs de musique s'en donnaient souvent à l'époque, que l'artiste symbolise **L'Ouïe** dans une gravure de 1636 extraite de sa suite des **Cinq Sens.**

Les cinq musiciens semblent tous chanter ; les partitions des deux instrumentistes, posées sur la table, portent un texte. Ce groupe, mixte, est accompagné par un luth, ce qui montre la vogue encore grande de cet instrument au temps de Louis XIII comme soutien de l'air de cour en particulier, et par une basse de viole. On remarquera la forme courbe de l'archet et sa tenue particulière, courante à l'époque et qui a longtemps subsisté.

Des motifs d'ornementation assez inhabituels (deux oreilles), mais en rapport direct avec le sujet, limitent le médaillon de titre, encadré par deux quatrains.

Celui de gauche, en latin, peut ainsi se traduire :

Une lyre pincée par des doigts habiles me plaît [beaucoup],
Et le rossignol me ravit par ses chants admirables ;
Mais aucun concert n'est jamais plus agréable [pour moi]
Que celui qui chante mes louanges avec un art [savant].

Le quatrain de droite, en français, chante la beauté de la musique :

A bien considérer la douceur infinie
Des tons de la Musique et leurs accords divers,
Ce n'est pas sans raison qu'on dit que l'Harmonie
Du mouvement des Cieux, entretient l'Univers.

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée « L'Education Musicale - Supplément iconographique ». Ce supplément paraît 5 fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

(2) Cliché Giraudon.

ANNONCE

Jeune fille anglaise, 16 ans, diplômée hautbois et piano, membre du National Youth Orchestra, élève de professeur éminent, recherche échange, France septembre 1969, Angleterre 1970. Bonne connaissance français. Excellentes références données et exigées.

Ecrire : Lawson, Mulgrave, 42, Upper Batley Low Lane, Batley, Yorks.

LA MUSIQUE ET LES JEUNES EN POLOGNE

par Madeleine GAGNARD

Lorsqu'on revient du festival de musique contemporaine intitulé « l'Automne de Varsovie », on ne peut manquer de s'interroger car, indépendamment de la qualité des programmes, de l'accueil extraordinairement chaleureux des Polonais, il est un certain nombre de faits qui ne laissent pas de surprendre le visiteur français.

Tous les concerts sont suivis par un public très fourni (les salles sont toujours pleines à 120 %) où l'élément jeune domine de toute évidence. Cette jeunesse avide de musique paraît fort informée : elle assiste aussi bien aux concerts de musique électronique ou d'orchestres de chambre, qu'aux concerts symphoniques ; aux entr'actes, elle se précipite vers les partitions des compositeurs contemporains. Et dans ce public, on distingue des gens de milieux apparemment très variés, tant ouvriers qu'étudiants ou intellectuels.

Comment se fait-il que la musique, et non la plus facile d'accès, attire ainsi les foules ? On sait bien qu'un public, cela ne s'improvise pas : pour avoir envie d'aller au concert, il faut avoir été « mis en appétit » auparavant. Eh bien ! l'explication de ce phénomène est très simple : on a mené en Pologne, depuis une vingtaine d'années, une action sur une très grande échelle, de popularisation de la musique en instaurant un système de concerts tournants qui vont sur place, aussi bien dans les usines que dans les petites localités, donner des programmes variés.

On vous cite des chiffres assez impressionnants, si l'on tient compte de la population de la Pologne : trente orchestres symphoniques et neuf d'opéras donnent chaque année dix mille auditions, dont huit cents concerts destinés à la jeunesse scolaire, et cent dans les usines. Dans la seule ville de Varsovie, onze ensembles instrumentaux se rendent dans les lycées, apportant aux adolescents ce contact direct avec la musique vivante qui est irremplaçable. Le même travail de propagation de la musique se fait à tous les étages de la vie, et les écoles élémentaires aussi bien que les étudiants ont droit à des auditions présentées par des conférenciers, et ainsi toutes les couches de la population sont atteintes.

La vie musicale polonaise offre d'ailleurs aux amateurs un nombre de festivals qui nous laisse rêveurs : en effet, pas moins de trente manifestations s'échelonnent tout au long de la saison, dans diverses villes, dont quatre internationales.

Un système scolaire permet de toucher absolument tous les enfants, en leur faisant suivre des voies différenciées selon leurs possibilités ; mais il est à remarquer qu'il ne peut exister, comme chez nous, un abîme entre les futurs professionnels et les autres, c'est-à-dire le plus grand nombre : pas de caste privilégiée en Pologne.

D'ailleurs, lorsque l'on voit — ou plutôt que l'on entend — les réalisations dans le domaine scolaire, on est ébahi. Une école primaire de musique a donné pendant le Festival un concert où l'on a assisté à l'exécution d'une œuvre pour chœur et orchestre, écrite spécialement pour eux il est vrai, par des enfants entre sept et quatorze ans. Ils y apportèrent un tel entrain, les plus petits agitant les maracas ou maniant des claquoirs en bois avec une passion si joyeuse, que c'était la meilleure preuve que ces enfants vivaient la musique, se sentaient de plein pied avec elle. Lorsqu'on songe qu'il existe des dizaines d'écoles en Pologne capables de produire des exécutions de cette qualité, il y a de quoi rester rêveur.

Quant aux élèves des Conservatoires, ils sont à même de se familiariser avec les techniques d'avant-garde, puisque celui de Varsovie comprend un studio de musique électronique dirigé par un compositeur éminent, Wladimir Kotonski ; et magnifiquement équipé. Les élèves des classes de composition y font des stages obligatoires (car on estime qu'à notre époque un compositeur n'a pas le droit d'ignorer — même s'il n'a pas l'intention de les utiliser dans sa propre création — ce qu'est un modulateur de fréquence ou un générateur) ; par ailleurs, un petit nombre de volontaires peuvent y faire des études à la fois théoriques et pratiques. Ce même Conservatoire possède un studio d'enregistrement qui n'a rien à envier aux maisons de disques les plus modernes, où l'orchestre d'élèves ainsi que les lauréats des classes d'instruments ont la possibilité de s'enregistrer. Une équipe de scientifiques, d'acousticiens y poursuit également des recherches soit gratuites, soit orientées vers des applications pratiques, en particulier pour les facteurs d'instruments, ceci à l'aide de toutes sortes d'appareils, et surtout une « chambre de silence », où tout bruit, toute réverbération de son peut être totalement étouffé.

Mais nous n'aurions pas une idée exacte de la place que tient la musique dans la vie des jeunes polonais si nous ne tenions pas compte des Jeunesses Musicales où, là comme ailleurs, on assiste à des réalisations sans commune mesure avec ce qui

se fait chez nous. Cette filiale de nos J.M.F. est gérée par un comité de direction présidé par le grand compositeur polonais Witold Lutoslawsky, le Président d'honneur étant M. René Nicoly. Les adhérents se répartissent dans une cinquantaine de clubs où l'on peut entendre et des disques et de la musique vivante, à raison de deux ou trois concerts par mois (soit environ 1600 concerts par an). Chaque club manifeste ses préférences pour telle période ou tel interprète, mais dans tous les programmes une grande part est faite à la musique contemporaine ; après chaque concert sont organisés des débats où les jeunes se montrent fort curieux de tous les problèmes de technique musicale.

En plus des concerts, pour lesquels elles disposent d'une salle réservée, les Jeunesses Musicales prévoient des spectacles d'opéras, de ballets, de danses folkloriques. Il existe par ailleurs un groupe qui se consacre aux chants et danses de tradition populaire. Signalons aussi le camp musical annuel, qui a lieu dans un cadre exceptionnel, un vieux château du XIII[e] siècle, où les participants peuvent faire partie soit d'un orchestre de chambre, soit d'un chœur de madrigalistes, soit être tout simplement auditeurs. Enfin, n'oublions pas de préciser que tous les concerts sont gratuits, seule une cotisation est perçue, fort minime d'ailleurs. (1)

Après ce tour d'horizon, il nous faut reconnaître que malgré le haut niveau des élèves de nos Conservatoires, malgré des initiatives privées fort louables telles que les Musigrains, mais qui ne touchent qu'une infime minorité d'enfants, malgré aussi les concerts des J.M.F. qui font beaucoup d'efforts mais manquent des crédits nécessaires, nous n'avons en France rien de comparable avec l'organisation polonaise, tant pour la quantité de concerts que pour le nombre de jeunes qui sont atteints par cette campagne de « musicalisation » de tout un peuple.

Il semble que la France aurait beaucoup à apprendre d'un pays tel que la Pologne qui, malgré des conditions économiques infiniment moins favorables que les nôtres, a su faire le plus précieux des dons à ses enfants, quel que soit leur milieu, c'est-à-dire leur offrir les clefs permettant d'accéder aux joies que donne la fréquentation de la musique. Ceci parce que les Polonais ont placé dans leur échelle des valeurs l'Art, et plus spécialement la musique, sur le même échelon que la science et la littérature, et qu'ils ont prévu un plan d'ensemble pour mener leur action.

A l'heure où la France fait son examen de conscience quant à l'esprit que doit avoir son enseignement, et semble tenter de coordonner les tentatives qui sont faites isolément, n'y a-t-il pas là un exemple à méditer et une leçon à tirer ?

(1) Ces renseignements m'ont été aimablement fournis par la Secrétaire Générale des Jeunesses Musicales, Johanna Bruzdowicz.

AU LYCÉE FÉNELON, LILLE

LA CLASSE DE SECONDE, OPTION ART

Les élèves de seconde A II (section « option musique ») du Lycée Fénelon de Lille, ont organisé une séance de 2 heures devant les 35 élèves de leur classe, sous la surveillance de leur professeur de lettres Mlle Looten et de leur professeur d'éducation musicale Mme Tramblin, donnant une vue d'ensemble des Arts au cours du 16e siècle.

Voici le résumé du plan de cette séance :

1° **Introduction présentée par un élève :** siècle agité, période très bouleversée bénéficiant des inventions scientifiques, des grandes découvertes, de la collaboration étroite des musiciens et poètes, du développement de la musique vocale arrivée à son apogée et de la musique instrumentale, des rois mécènes.

2° **Projection faite par une 2e élève, de diapositives** des châteaux de la Loire avec accompagnement de musique de luth, de virginal, de clavicorde.

Châteaux :

d'Amboise (vue générale) ;

de Blois (partie Louis XII et François Ier) ;

de Chambord (vue générale - les toits, la lanterne) ;

de Chenonceaux : les 3 parties successives : la vieille tour, le bâtiment central, la galerie sur le Cher, vue intérieure ;

d'Azay-le-Rideau.

3° **La musique - audition :**

a) **musique religieuse catholique :** Angleterre, W. Byrd, Ave verum (motet - définition) ; Espagne, Victoria, O vos omnes ; Italie, Palestrina, Sanctus de la messe du Pape Marcel. Quelques mots sur le Concile de Trente et la Réforme de la musique religieuse par ce musicien.

b) **musique profane :** Italie, Monteverdi (Madrigal - définition). Audition de 3 fragments de Madrigaux. Naissance de l'Opéra (Orfeo).

Une 3e élève donne quelques précisions sur les dates et l'œuvre de chaque compositeur. Les dates et titres des œuvres entendues sont écrites au fur et à mesure au tableau par une 4e élève.

4° **Projection de diapositives sur l'Ecole de peinture italienne :** Raphaël, Léonard de Vinci, Boticelli.

5° **Musique polyphonique vocale** (suite) :

musique profane : Pays-Bas : Roland de Lassus.

Audition de : Quand mon mari vient de dehors ; Qui dort ici (paroles du poète Marot).

Une 5e élève lit les paroles des chœurs avant chaque audition.

Remarques sur les caractères généraux de la musique polyphonique au 16e siècle. Différence entre le style contrapuntique et le style harmonique.

France : Costeley.

Allons gay, bergères (Noël) ; Mignonne, allons voir (Ronsard) ; Las, je n'irai plus, je n'irai plus...

Clément Janequin. Caractère descriptif des 2 chœurs qui suivent. Onomatopées.

Distribution de feuilles avec les paroles par une 6e élève.

La Bataille de Marignan ; Le Chant des oiseaux ; Ce moy de may.

6° **Projection de diapositives de l'école de peinture :**

France :

a) école de Fontainebleau (Diane chasseresse) ;

b) Jean Clouet (portrait de François Ier) ;

c) François Clouet (portrait d'Elisabeth d'Autriche).

Flandre :

a) Quentin Metsys ;

b) Bruëghel (parabole des aveugles - La moisson).

Allemagne :

a) Hans Holbein (Anne de Clèves) ;

b) Cranach (Martyre de Ste-Catherine) ;

c) Altdorfer (Bataille d'Alexandre).

7° **Musique vocale religieuse :** quelques mots sur la Réforme.

musique catholique :

Josquin des Près : Extrait de la Messe de la Vierge. Quelques mots sur la messe et son plan).

musique protestante en langue vulgaire :

Luther et le Choral (définition) ;

Calvin et les Psaumes.

musique calviniste :

Goudimel, psaumes de David traduits par Théodore de Bèze et par Marot.

Audition du psaume 45 : Ainsi on vit le cerf bruire.

8° **Essai de musique mesurée à l'antique,** par A. du Baïf :

a) **Claude le Jeune,** musicien huguenot : La Belle aronde ;

b) **Jacques Mauduit :** Vous me tuez si doucement...

Conclusion :
Principes de la musique et de la poésie.
Vers la fin du siècle : acheminement vers la monodie accompagnée.
Naissance de l'opéra en Italie.
Le temps a manqué pour parler en détail de la musique instrumentale et des danses de l'époque (Basse danse, Pavane, Gaillarde, Branles etc...).

ADDENDUM

N° 154 - 1er janvier 1969 - Page 11/131.

Nous prions nos lecteurs de bien vouloir ajouter la précision suivante au sujet de **Mandoline** de **Claude DEBUSSY :**

La partition de cette œuvre se trouve aux :

Editions JOBERT, 44, rue du Colisée - Paris-8e.

LES CONCERTS DE MIDI

XVIe ANNEE

VENDREDI 7 *FEVRIER* 1969 : à 12 h 30, à l'Amphithéâtre de l'Institut d'Art, 3, rue Michelet, Paris-VIe. Huguette GREMY-CHAULIAC, Claveciniste. - L. COUPERIN - J.P. RAMEAU - G.F. COUPERIN.

Concert animé par Jacques ROUSSEL.

VENDREDI 14 *FEVRIER :* Jean-Joël BARBIER, pianiste. - Erik SATIE - Déodat de DEVERAC - Emmanuel CHABRIER.

VENDREDI 21 *FEVRIER :* Présentation de la Vielle à roue, par René ZOSSO (chant et vielle).

Dialogue sur l'instrument entre René ZOSSO et Jacques CHAILLEY.

RENSEIGNEMENTS : Mlle Francine FRANZ, Secrétaire Générale, 22 bis, rue Marbeau, Paris-XVIe - Tél. : 727-54-74 et permanence le samedi de 10 h à 13 h à l'Institut d'Art, 3, rue Michelet, Paris-VIe.

PLACES : 5 F - Etudiants et assimilés : 4 F.

Abonnement (5 concerts) : 20 F - Etudiants : 15 F.

Carnet collectif (5 places pour le même concert) : 20 F - Etudiants : 15 F.

AVANT LE CONCERT : BUFFET (non compris) à partir de 11 *h* 30.

ÉMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

FEVRIER

MARDI 4 :
Chant : Marianne s'en va au moulin (suite de l'étude).

MERCREDI 5 :
Initiation à la musique : Le lac des cygnes (Tchaïkovsky).
Chant : Je veux tenter ma chance (suite de l'étude).

VENDREDI 7 :
Solfège 1re année : 7e leçon (exercices d'application).

MARDI 11 :
Chant : Marianne s'en va au moulin (fin de l'étude).

MERCREDI 12 :
Initiation à la musique : Séance de révision.
Chant : Je veux tenter ma chance (fin de l'étude).

VENDREDI 14 :
Solfège 2e année : 8e leçon (pause et demi-pause).

La Radio Scolaire ne présente pas d'émissions pendant la période de vacances des zones A et B.

Pour les Jeunes... Musique du Monde

Emissions bimensuelles réalisées par MUSIQUE ET CULTURE avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg sur la chaîne France-Culture, sous l'égide des Ministères
— de l'Education Nationale
— des Affaires Culturelles
— de la Jeunesse et des Sports.

EMISSION DU 10 FEVRIER 1969 : de 14 h 10 à 14 h 40 :
— Pavane de la Belle au Bois Dormant de RAVEL ;
— Songe d'une Nuit d'été (Scherzo) de MENDELSSOHN ;
— Concerto pour piccolo de VIVALDI ; soliste : Marc Honorat.

EMISSION DU 24 FEVRIER 1969 : de 14 h 10 à 14 h 40 :
— Deux extraits des Chants populaires russes de LIADOV ;
— 9e Symphonie (1er, 4e et 5e mouvements) de CHOSTAKOVITCH.

EMISSION DU 10 MARS 1969 : de 14 h 10 à 14 h 40 :
— Concerto n° 2 pour Cor de MOZART ; soliste : Pierre Collette.

A noter que les émissions radiophoniques illustrent les analyses présentées dans les publications mensuelles (fiches pédagogiques destinées aux éducateurs et « Feuillets des Benjamins de la musique » pour les élèves), éditées par Musique et Culture.

Cette Association édite également des disques d'éducation musicale qui ont obtenu le « Grand Prix International de l'Académie Charles Cros » dans la section PEDAGOGIQUE. Liste sur demande.

Pour tous renseignements, écrire à **MUSIQUE ET CULTURE,** 24, avenue des Vosges - 67 - STRASBOURG.

LES FESTIVALS DE BAYREUTH

par André MUSSON

Redoutable tâche que de parler d'une des plus étonnantes manifestations de l'art lyrique et pour laquelle, s'évader de toutes contingences formatrices devient nécessité.

Tour à tour enthousiastes, réservés, sévères, tels sont chaque année les comptes rendus sur Bayreuth. Qu'en penser, qu'en dire ? Chacun loue ou critique selon son tempérament, sa formation, son orientation ou son éducation.

Depuis plus de cent ans, Wagner et son œuvre dominent tout le théâtre ; ils ont été l'objet de nombreuses polémiques qui ont dressé une sorte d'écran fâcheux entre un art dramatique total et notre instinct artistique, notre spontanéité, celle qui vient droit du cœur et se moque du verbiage livresque.

« La critique entretient l'erreur » disait Wagner. Combien cela sonne avec éclat à Bayreuth !

Le public non averti, neuf et pur y réagit avec émotion et ferveur. C'est là, sans doute, que se trouve la vérité sur Bayreuth, la dimension de l'œuvre wagnérienne, son sens, son intensité. Parce que là seulement sont remplies toutes les conditions matérielles, morales, affectives indispensables à la réalisation d'une œuvre d'art, surtout wagnérienne toute faite d'intensité, d'amour, de passion, de rêve et de surnaturel.

Un édifice, d'abord, fait pour cela, c'est-à-dire dans lequel l'idée prédominante à la construction a voulu une acoustique baignant le spectateur dans le drame lui-même, réalisation technique qui étonne et enthousiasme acousticiens et physiciens et qui, cent ans après ! commence à servir de modèle, tel le théâtre de la Ville à Paris.

Ensuite, une mise en scène, ou mieux, une organisation de la scène sachant utiliser, avec quel art ! toutes les ressources des techniques modernes : éclairages, jeu d'orgue jonglant avec des teintes les plus délicates, les plus pures, les plus naturelles, dosant l'intensité, opposant douceur, demi-teinte et obscurité, ainsi, par exemple la scène de Hagen du Crépuscule, l'antre d'Albérich dans l'Or du Rhin, l'admirable et bouleversant réveil de Brunehilde, etc... l'utilisation de rideaux en matières diverses et invisibles permettant des effets visuels toujours en rapport avec la musique et dont la fin du Crépuscule donne un exemple des plus frappants et des plus émouvants.

Puis, des interprétations insoupçonnables et uniques. Uniques parce qu'à Bayreuth, du plus petit au plus grand, chacun travaille et répète avec amour et foi, dans le respect d'une œuvre rejetant bien loin le grand opéra traditionnel et tyrannique.

Enfin, une musique toujours respectée dans son essence et ses buts et qui, à Bayreuth, ignorent les « longueurs ».

Voilà donc un art suprême et du très grand théâtre.

Le cœur, l'âme, le corps ne peuvent échapper à cette magie ensorcelante et, je dirai, bienfaisante. Bienfaisante, parce que tout en se basant sur des réalités et des faits humains, on s'élève aux plus hauts sommets de l'imagination, du rêve et du surnaturel.

Par le premier contact avec Bayreuth, beaucoup sont d'emblée conquis, d'autres subissent un choc qui les effarouche ; au fur et à mesure du déroulement du festival, l'oreille, l'œil, le cœur sont à ce point sollicités que peu restent encore froids quand ils quittent Bayreuth.

Plaignons quelques rares spectateurs dont la médiocrité affective, ou intellectuelle conduisent à des propos comme celui que j'ai entendu en 1968 à l'issue d'une des représentations les plus exceptionnelles et hallucinantes de Tristan, avec Birgitt Nilsson et Windgassen : « J'ai entendu plusieurs fois Tristan, alors, maintenant cela ne me fait plus rien... »

Au moins une fois allez à Bayreuth. Vous serez subjugués et vous désirerez y retourner, ce que je vous souhaite de pouvoir réaliser.

Vous vivrez dans un climat de jeunesse, d'art et d'amour.

Quoi qu'on puisse dire ou écrire, Wagner est toujours bien vivant, comme Bayreuth, d'ailleurs.

Un Bayreuth tout empreint de jeunesse mettant à notre portée par son sens évolutif un art, que par là-même, nous sentons bien mieux que n'ont pu le sentir nos pères.

FESTIVAL 1969

Le Festival 1969, 25 juillet au 28 août, comprend : Le Hollandais volant, Parsifal, Les Maîtres Chanteurs, Tristan, L'Anneau des Nibelungen.

Une superbe plaquette grand format, 44 pages : « BAYREUTH 1969, Rétrospective et prochaine », comprend de nombreux textes en trois langues (Allemand, Anglais, Français) formant un document historique de valeur, et de nombreuses photographies et reproductions des plus artistiques. Vous pourrez disposer de cette superbe réalisation en vous adressant au : Service de Presse - Festpielhaus - 8580 BAYREUTH (R.F.A.).

Je ne saurai terminer sans livrer à votre méditation l'article suivant de Pierre Boulez paru dans le programme 1967 de Parsifal :

PIERRE BOULEZ : WIELAND WAGNER IN MEMORIAM

Il est presque paradoxal que je puisse parler de Wieland Wagner en tant que metteur en scène, car j'ai eu l'occasion seulement une fois de travailler avec lui et ceci à l'occasion de la mise en scène de Wozzeck qu'il fit à l'Opéra de Francfort au printemps dernier. Le destin a voulu que je ne le rencontre jamais à Bayreuth même dont la maladie l'a éloigné au moment même où j'y venais pour la première fois. — Plus que de souvenirs ou d'anecdotes, j'aimerais saisir principalement ce qui m'avait attiré dans cette personnalité, plus ou moins consciemment à l'époque même où j'ai travaillé avec lui : de certaines réalités, ou de certaines idées j'ai pris conscience un peu plus tard et surtout lorsque, à cause de sa maladie, j'ai dû lui rendre compte d'une façon assez précise de mon travail musical pendant son absence.

Naturellement il y a loin de Parsifal à Wozzeck ou plutôt, pour respecter la chronologie de notre travail, de Wozzeck à Parsifal ; et l'on ne voit pas bien quelle conclusion générale je pourrais trouver d'une vue d'ensemble se basant sur ces deux opéras. Néanmoins je pense que Wieland Wagner était plus spécialement intéressé à voir la musique et même le son de l'orchestre en coordination avec l'apparence scénique jusqu'à son aspect le plus " momentané ", je veux parler de l'éclairage. Une des grandes obsessions de la fin de sa vie a été le manque de coordination généralement présent dans les théâtres entre la scène et l'orchestre. Bien sûr, il y a des solutions personnelles, je veux dire lorsque le chef d'orchestre est aussi le metteur en scène ; mais il faut bien reconnaître que les résultats ne sont pas complètement convaincants, car la qualité n'est pas exactement la même sur tous les plans de cette activité multiforme : généralement le niveau scénique est très inférieur au niveau musical, ce qui tend à détruire le principe d'unité auquel on s'efforce. Car pour réaliser la fusion entre la scène et l'orchestre, il ne suffit pas d'opérer une jonction d'aspects multiples ou de s'en référer à une source unique : cette fusion est beaucoup plus difficile à réaliser que par une simple coordination entre diverses personnalités ou à l'intérieur d'un seul personnage. Dans la plupart des cas il est certain que chacun joue pour soi sa partie, que le chef d'orchestre et les chanteurs insistent tout particulièrement sur le côté musical quelle que soit la mise en place des événements sur la scène ; tandis que le metteur en scène tend, en général, à ne pas être dérangé par les exigences des musiciens. Ce que l'on peut résumer par le proverbe populaire : chacun pour soi et Dieu pour tous.

Cela m'a souvent profondément gêné de voir cette séparation des pouvoirs, voire cette ignorance des différents partenaires les uns pour les autres. D'où cela vient-il ? Il faudrait peut-être s'efforcer de trouver une explication moins superficielle que simplement le culte de chaque personnalité envers soi-même, que l'égoïsme de chaque partenaire dans une mise en scène d'opéra. C'est là où on peut se demander ce qui fait la spécificité du théâtre d'opéra par rapport au théâtre parlé. Il est certain que la plupart des opéras se basent sur, disons, une anecdote, une histoire, un mythe. En général, le livret se tient par lui-même grâce à une certaine efficacité dramatique, et même si la qualité littéraire du texte n'est pas entièrement satisfaisante, la force de l'action elle-même, l'agencement des péripéties dramatiques, font que théâtralement parlant un opéra vit déjà d'une vie scénique sans la musique. Il est de fait que l'on a tendance la plupart du temps à s'en tenir au schéma dramatique d'un opéra pour le mettre en scène : bien sûr on pourrait difficilement ne pas en tenir compte. Mais on considère ce livret dramatique comme l'armature principale où viendront se placer avec plus ou moins de bonheur des remplissages musicaux. Que reproche-t-on parfois aux mises en scène d'opéras ? D'être statiques, de tourner à l'oratorio, c'est-à-dire de mettre en évidence un fait assez paradoxal : la musique, au fond, gênerait le point de vue purement dramatique. De tout cela on peut retirer un enseignement : s'en tenir à l'anecdote dans une mise en scène d'opéra constitue une mutilation aussi grave que de s'en encombrer avec excès. — L'opéra est en effet la saisie d'une anecdote dramatique par la forme musicale, au moyen d'une rhétorique plus ou moins précise, plus ou moins " formelle ". Il y a donc une dialectique profonde dans l'opéra entre l'action et la réflexion, entre la quantité du mouvement et la qualité de l'arrêt. Cette réflexion peut être individuelle ou collective : mais quoi qu'il en soit sur ce point, il est certain que dans ces moments la structure musicale est plus forte que la structure dramatique puisqu'elle s'empare d'une situation donnée pour la porter au plus haut point de la connaissance intérieure. Le sentiment, et la qualité du sentiment sont alors prédominants ; ils exaltent le commentaire dû à un public " informé " de la situation à un point donné de l'évolution dramatique. Au contraire, quand l'action, comme on dit, est en état de progression, la forme musicale est réduite plus ou moins à l'état de vecteur pour porter à la connaissance du public le maximum d'informations sur l'évolution dramatique. On voit donc que l'opéra est une perpétuelle transition d'une pensée formelle rigoureuse dans le domaine musical à une pensée formelle rigoureuse sur le plan dramatique. Très souvent on passe à côté de cette dialectique, où l'on se contente de solutions toutes faites apprises d'une tradition passablement erronée. Il s'y ajoute aussi que quelquefois, même les meilleurs compositeurs, ont hésité devant l'affirmation de l'une ou de l'autre solution et qu'alors les problèmes scéniques se posent avec une particulière acuité.

Pour prendre comme exemple Wozzeck, on a souvent parlé de sa construction sévère et de l'application par Berg des formes symphoniques au drame de Büchner, comme s'il s'agissait d'une grille extérieure imposée habilement, mais artificiellement, à l'action théâtrale. Il n'est que de lire la conférence faite par Berg lui-même à ce sujet pour être parfaitement convaincu que l'auteur a saisi profondément l'essence dramatique de l'œuvre et lui a donné au moyen d'une transcendance rhétorique la meilleure correspondance musicale. Je ne

reprendrai pas ce texte, mais je voulais cependant noter que, pour Berg, il ne s'agissait pas de faire coïncider la forme symphonique avec la forme dramatique, mais de faire surgir du fait dramatique une forme musicale aussi strictement cohérente que celle rencontrée dans la musique non dramatique appelée généralement " musique pure ". Ainsi Wozzeck a pu apparaître comme une espèce de retrait, de recul, par rapport à la conception wagnérienne, en particulier par rapport à la conception de Parsifal. A ce phénomène on peut donner une explication à la fois plus simple et plus complexe : l'efficacité dramatique de Parsifal, basée essentiellement sur des transitions, ne requiert pas les mêmes moyens que l'efficacité dramatique de Wozzeck, utilisant des plans coupés secs, selon le vocabulaire cinématographique.

Pour revenir à Wieland Wagner, je pense qu'il avait parfaitement compris ce phénomène primordial, à savoir que dialectique musicale et dialectique théâtrale ne sont que deux aspects d'un phénomène profondément unitaire. Je m'étendrais plus spécialement sur Wozzeck, puisque, ainsi que je l'ai dit, c'est à cette seule occasion que je l'ai vu vraiment travailler. On lui a fait certains reproches à propos justement de plusieurs " anecdotes " dramatiques, reproches qu'on aurait pu s'épargner, car on aurait pu penser qu'il y avait songé lui-même avant de passer outre. En effet, ce n'est pas simplement l'esprit de contradiction qui l'avait fait négliger ces anecdotes, mais une vue originale ne coïncidant peut-être pas avec la pensée de l'auteur. Comme il l'a dit dans une interview que j'ai vue à la télévision, la circonstance *dramatique prévue par un compositeur d'opéras est peut-être ce qu'il y a de plus caduc dans son œuvre, car elle est liée aux conceptions dramatiques du moment même, sans parvenir à les transcender, dans la grande majorité des cas. Un exemple caractéristique de Wozzeck était celui de la* 3e *scène du Ier acte. Marie est à la fenêtre de sa chambre et regarde passer au loin la musique militaire en tête de laquelle marche le Tambour major. A la fin de la dispute avec Margret, elle claque la fenêtre ; Berg fait correspondre à cette exigence du texte un effet très réaliste : la musique s'arrête brusquement. Wieland Wagner avait transplanté cette scène de la chambre de Marie à une rue bordée par les grilles de la caserne. Ces grilles avaient une signification particulière, puisqu'on les retrouve sous la forme d'un parc d'enfants à la fin de l'opéra, parc où était isolé l'enfant de Wozzeck et de Marie, devenu orphelin. Naturellement dans un tel contexte de plein air, l'arrêt de la musique militaire ne présentait plus rien de réaliste. Mais si nous regardons le texte musical de Berg, cette interruption est avant tout liée à la violence sur laquelle se clot la dispute entre Marie et Margret, marquée par ce mot Luder qui constitue en lui-même le véritable point d'arrêt. Cette vocifération rejette le monde extérieur, suscite le repliement de Marie, la rejette vers son enfant : cela, à mon sens, est plus important qu'un claquement de fenêtre. Pour Wieland Wagner, cela l'était aussi : je pense qu'il lui apparaissait plus essentiel de souligner visuellement le parallélisme de la grille de la caserne avec les barreaux du parc d'enfants, plutôt que de se conformer à une objurgation réaliste de moindre importance.*

Un autre détail l'avait passablement amusé la première représentation une fois passée. On n'avait pas manqué de lui reprocher l'absence visuelle de la lune dans le décor où s'effectue le meurtre de Marie. En effet on parle beaucoup de cette lune rouge et on s'était étonné de son refus à la faire apparaître, refus que l'on avait pris pour un paradoxe agaçant. Dans la plupart des décors, on installe cette lune en bonne place, on lui donne une signification symbolique quelque peu hypertrophiée qui n'est pas sans rappeler les gravures les plus insipides d'un romantisme de pacotille. Wieland Wagner pensait à juste titre que ces espèces de prémonitions vues dans l'observation des phénomènes naturels tenus pour étranges ressortissent à l'angoisse, à la constitution psychologique des personnes beaucoup plus qu'à la vision d'une image réaliste. C'est pourquoi il s'était refusé à jouer avec une lanterne magique et il avait caractérisé cette vision par le maintien anxieux et figé des deux protagonistes : ce qui était, me semble-t-il, infiniment plus convaincant qu'un bibelot de toile, ou de lumière.

Ceci répond principalement à certaines objections qu'on lui a adressées injustement sur ce genre de détails, objections que l'on peut réduire à une pédanterie assez mesquine. Je voudrais signaler ce qui, pour moi, constitue un phénomène beaucoup plus important dans cette mise en scène de Wozzeck, ce que j'appellerais le dépaysement des objets. Pratiquement, il a traité les objets comme des thèmes musicaux, les séparant de leur contexte journalier pour leur donner une importance qu'ils n'ont pas habituellement ; de la même façon dans un contexte poétique le mot le plus banal pourra prendre une signification extrêmement forte par sa mise en place : isolement, dépaysement ou contexte irrationnel. La disposition des objets sur la scène, leur agencement les rendait " exemplaires " ; cette mise en place leur donnait structure et signification. Pareille conception scénique correspondait profondément à l'esprit des formes musicales de Berg et au texte de Büchner, où le réalisme est essentiellement le révélateur d'une vérité intemporelle.

Je ne veux pas parler très longuement de l'expérience de Bayreuth, puisque je n'ai malheureusement pas eu l'occasion d'une collaboration directe avec Wieland Wagner ; mais la correspondance échangée entre nous à ce moment-là témoigne de notre accord total sur une " désacralisation " de l'œuvre. Je précise bien qu'il ne s'agissait pas de faire tomber ce mystère au rang d'une simple histoire freudienne, mais qu'il était nécessaire, pour lui comme pour moi, de déterminer avec précision les limites du théâtre et de la religion : cette confusion entretenue depuis fort longtemps ne pouvait être la source que d'innombrables malentendus. La mort prématurée de Wieland Wagner ne nous a hélas pas pas permis de confronter directement sur la scène nos points de vue. Je regrette vivement que l'occasion soit perdue à jamais de travailler ensemble sur certaines œuvres capitales du théâtre musical.

Pour ajouter une note plus personnelle à ces souvenirs, je dirais volontiers que dans le peu de temps que je l'ai connu, je n'avais pas besoin d'échanger beaucoup de paroles avec Wieland Wagner ; nous nous comprenions très rapidement et les mots nous auraient apparu à l'un et à l'autre comme superflus. Il en est ainsi de certaines personnes dont la qualité majeure est une espèce de magnétisme ; en ce qui me concerne, ce sont pratiquement les seules personnes avec lesquelles je me sens, d'instinct, en accord. — Pour brève qu'elle ait été, cette collaboration avec Wieland Wagner aura particulièrement attiré mon attention sur un monde, celui de l'opéra, dont je n'étais pas immédiatement prêt à reconnaître l'importance et l'actualité.

19 69

RENCONTRES INTERNATIONALES DU FESTIVAL DE BAYREUTH DESTINÉES A LA JEUNESSE

Peuvent participer à ces Rencontres les jeunes gens et les jeunes filles de 18 à 25 ans ; les étudiants et étudiantes, s'ils sont plus âgés devront joindre à leur bulletin d'inscription une attestation délivrée par leur établissement.

Il est indispensable d'effectuer le virement des droits d'inscription (D.M. 10), au compte n° 1844 de la « Städtische Sparkasse Bayreuth » en même temps que l'expédition du formulaire d'inscription. C'est seulement après réception du virement que l'inscription sera confirmée aux participants. Droits de participation, y compris les repas de midi : DM 105. Date limite pour ce versement : 1er juin 1969.

L'hébergement est gratuit grâce à l'installation de dortoirs d'environ douze lits chacun. Chaque participant a droit à deux ou trois couvertures et à un sac de couchage. Le repas de midi se prend en commun au Centre des Rencontres. On trouvera également (surtout pour le petit déjeuner et le dîner) à la Cantine des Rencontres, un rayon d'alimentation et de boissons à des prix normaux.

Une arrivée prématurée ou un départ retardé sont exclus.

Chaque participant est tenu de respecter le règlement relatif à l'utilisation du lieu d'hébergement et de se présenter au bureau des Rencontres le jour de son départ.

Chaque participant peut assister gratuitement à toutes les manifestations des Rencontres.

Programmes des Rencontres :

Cercles d'études (chœur, orchestre) - Séminaires sur Wagner - Rencontre, séminaire et colloque sur la littérature moderne - Concerts, théâtre, etc...

Possibilités d'assister aux représentations du Festival : 9-8, Les Maîtres chanteurs - 11-8, Tristan - 13-8, L'Or du Rhin - 14-8, La Walkyrie - 16-8, Siegfried - 18-8, Le Crépuscule des Dieux - 19-8, Le Hollandais Volant - 26-8, Parsifal.

Prix des places : DM 15 - DM 20 - DM 33.

Pour tous renseignements (bulletins d'inscription, etc...) s'adresser à : RENCONTRES INTERNATIONALES DU FESTIVAL DESTINEES A LA JEUNESSE, 8580, BAYREUTH - Boîte Postale 2225 (R.F.A.).

ERATUM

N° 153 - 1er décembre 1968 - Page 12/92, 2e alinéa.
lire : **tempérance**
et non : température.

AUTOUR D'UN TRICENTENAIRE

par Jean MAILLARD

Protesseur au Lycée François 1er, Fontainebleau

L'année Couperin s'est officiellement ouverte le 10 novembre 1968, date qui marquait le tricentenaire de la naissance du compositeur. Plusieurs manifestations ont déjà illustré cette commémoration ; particulièrement une très intéressante exposition organisée par le Département de la Musique de la Bibliothèque Nationale dont le catalogue — précieux pour l'amateur — a été réalisé par M. Antoine Bloch-Michel. Remercions, une fois encore, les musicologues de ce Service qui n'ont pas ménagé leur peine pour cette exposition qui a fait l'objet d'un sensible reportage par Madame Monique Garnier-Lançon pour les Actualités Télévisées de l'Ile-de-France.

Puisque je parle de l'O.R.T.F., rendons également hommage à cet Office National qui a présenté sur la Seconde chaîne, le vendredi 13 décembre, un très beau film réalisé par Charles Brabant, avec le concours d'éminents chercheurs : M. le Chanoine Thomas, dont nous publions ci-dessous une étude consacrée aux **Couperin et la Brie,** MM. Norbert Dufourcq, Pierre Citron et Philippe Erlanger ; d'excellents artistes participaient à ce montage télévisé, notamment Robert Veyron-Lacroix, Rafaël Puyana, Michel Debost et l'Ensemble **Ricercare.** J'ai personnellement regretté de ne point voir André Marchal, annoncé au programme. Ce film, d'une durée d'une heure environ, se poursuivait par un concert-débat sur France-Culture, animé par Pierre Vozlinsky, producteur avec Jacques Trébouta, de l'ensemble de l'émission. Ce genre de débat demanderait d'ailleurs une mise au point comparable à ce que fait Alain Jérôme pour l'émission historique **Dossiers de l'écran.** Il n'est certes pas possible de répondre à toutes les questions posées, mais il faut éviter — ce qui fut le cas — de traiter de sujets élémentaires que n'importe lequel de nos collègues aborde avec ses élèves de Première, voire de Quatrième, ce qui fut cependant le cas. Il faut éviter de laisser sans réponse certaines questions précises même si l'état des connaissances des spécialistes ne leur permet pas encore de trancher : qu'ils disent leur ignorance de la réponse, sans tergiverser. Le public de ce genre d'émission est suffisamment compréhensif pour ne pas s'en gausser, et il est particulièrement désagréable pour les provinciaux qui prennent, à cette occasion, la charge d'une communication téléphonique avec Paris, de voir leur question totalement négligée.

Les Postes et Télécommunications ont mis en circulation une très jolie figurine de format oblong, 30 centimes + 10 centimes, dûe à Clément Serveau-Pheulpin, reproduisant la gravure de Flipart d'après le portrait perdu de Bouys avec, sur le côté, une allégorie de la musique figurée par quelques instruments anciens. Ce timbre a malencontreusement été retiré de la circulation le 6 décembre, soit trois semaines après l'ouverture officielle de l'année Couperin : sa vente avait cependant été des plus rentables.

La Librairie Picard a enrichi sa collection **La vie musicale en France sous les Rois Bourbons** — dirigée par M. Norbert Dufourcq — d'un treizième volume : **Mélanges Couperin,** dûs à divers collaborateurs et qui enrichissent singulièrement nos connaissances sur l'auteur des **Goûts réunis.** Notons que dans la même collection, Shlomo Hofman avait publié en 1961 (volume VII), une étude très approfondie sur **L'œuvre de clavecin de François Couperin.** Ces publications s'ajoutant à divers articles encyclopédiques, à ceux de la **Revue Française de Musicologie** (notamment 1952 et 1955) et au très beau **Couperin** publié par Pierre Citron dans la Collection **Solfèges** (Seuil) en 1956, nous permettent aujourd'hui une connaissance plus valable de ce maître longtemps méconnu.

La Seine-et-Marne, département « d'origine » des Couperin, se devait de s'associer aux multiples manifestations françaises et étrangères. Ainsi, le Comité d'honneur du Tricentenaire organisait en l'église Saint-Pierre de Chaumes-en-Brie un concert très réussi avec l'aide de l'Association des Amis de l'orgue. Présenté par M. Norbert Dufourcq, ce concert réunissait entre autres Noëlie Pierront, organiste, Françoise Petit, claveciniste, Janine Collard, contralto, Jocelyne Chamonin, soprano et M. Chamonin, basse, avec l'orchestre Jean-François Paillard et l'excellente chorale Stéphane Caillat. Ce dernier dirigea, avec cette aisance que nous aimons et admirons en lui, le somptueux **Motet à Sainte Suzanne,** l'œuvre la plus belle peut-être, de Couperin, et qui devrait sans aucun doute être enregistrée dans les plus brefs délais. Ce concert avait été précédé par l'inauguration, confiée à M. le Chanoine Thomas et à M. Jehan Michel, Maire de Chaumes-en-Brie, d'une plaque commémorative à l'emplacement de la maison familiale des Couperin. Enfin, à Fontainebleau le 8 décembre, ainsi que l'a aimablement relaté M. Musson dans « Notre Discothèque » du numéro de janvier de **L'Education Musicale,** l'Amicale des Professeurs des Lycées François-Ier et François-Couperin avait organisé un hommage qui consistait en une évocation par M. Jacques Chailley, Professeur à la Sorbonne, et un récital d'orgue par Geneviève de La Salle qui prouva, s'il

besoin était, sa remarquable maîtrise. Cette manifestation, qui avait attiré un important public parmi lequel on remarquait de nombreuses personnalités seine-et-marnaises et parisiennes, s'acheva par la remise de la médaille d'or de la Ville de Fontainebleau à M. Jacques Chailley et à Mlle de La Salle.

Souhaitons que ces Concerts Couperin se multiplient et suscitent un courant d'intérêt permanent pour un maître cruellement desservi par le destin jusqu'à ces dernières décennies.

***

L'Education Musicale tient à exprimer ses très vifs remerciements à Monsieur le Chanoine Thomas, à Monsieur le Chanoine Bohineust, Supérieur de l'Institution Saint-Aspais de Melun, ainsi qu'aux responsables de l'Association des Anciens élèves de cette Ecole : M. Chouard, Professeur de biologie végétale au Museum d'Histoire Naturelle de Paris ainsi que M. Vajou, Secrétaire, pour avoir bien voulu l'autoriser à reproduire l'étude ci-dessous, parue dans le n° 100 (septembre 1968) du **Bulletin de l'Ecole Saint-Aspais** de Melun.

Dûe à la plume du Chanoine Thomas qui, depuis de longues années, consacre son temps libre au dépouillement de documents où il puise des pièces uniques concernant l'origine des Couperin, cette étude est une mise au point pertinente, prémisse d'une publication plus importante. Elle présente pour nos lecteurs, le plus vif intérêt.

LES COUPERIN ET LA BRIE

par M. le Chanoine Marcel THOMAS

Quand, en avril 1950, Monseigneur Bros me demanda de participer à la « Commémoration des Couperin » qui aurait lieu le 18 mai en l'église de Chaumes-en-Brie, se doutait-il qu'il m'orientait vers des recherches qui dureraient bien des années ?... Il était si psychologue ! La Providence, par lui, m'attirait vers une famille briarde que j'aimais déjà beaucoup. Je me mis à étudier livres et articles, lus et relus depuis longtemps, et la conférence réalisée attisa mon désir de vérité sur bien des points obscurs ou incertains.

La consultation prolongée des registres d'état civil de Chaumes, dont le plus ancien date de 1561, résolut quelques problèmes et en fit naître beaucoup d'autres ! Après une interruption de plusieurs années consacrées à l'étude de Sébastien de Brossard fêté à Meaux en 1955, je repris mes recherches pour le troisième centenaire de Louis Couperin, en 1961.

Entre temps, chance exceptionnelle ! le notaire de Chaumes avait déposé tout son fonds ancien aux Archives de Melun où il avait été classé avec grand soin. La nomination de M. le chanoine Guignier à Saint-Aspais coïncida avec mes premiers voyages à Melun. Grâce à l'accueil si aimable reçu au collège, et je remercie M. le Chanoine Bohineust de me le continuer, il devenait facile de puiser aux trésors de cette mine.

En raison du troisième centenaire de François Couperin le Grand, Monsieur le Supérieur et ses collaborateurs ont la bonté de m'offrir une place en ce Bulletin pour faire part à ses lecteurs des liens de la famille Couperin avec la Brie.

En effet, en dépit de ceux qui le disent né à Chaumes, si François Couperin, deuxième du prénom, est né à Paris en 1668, son père, ses grands-parents, ses aïeux, étaient d'authentiques briards nés à Chaumes et à Beauvoir, « au baillage de Melun ».

On trouve, au moins en 1582, un Jehan Couperin « marchand », ou « manouvrier », ou « marchand laboureur » demeurant à Beauvoir, où il travaille à la terre, pour d'autres ou à son compte, car il possède près de quatre hectares en « perches », « quartiers », « arpens » répartis en une quinzaine de pièces différentes, selon la mode d'autrefois. Et l'on ne voit nulle part qu'il ait possédé cheval et voiture ! Il vivait donc très modestement, d'autant qu'alors les guerres des partis politiques entraînaient impôts, réquisitions, vols et brigandages dus aux « occupations » par les troupes successives, notamment par les Espagnols, en 1590.

Jehan Couperin mourut en 1591. Selon les actes où il aurait dû signer, il ne savait pas écrire. Mais il avait pris soin de faire instruire son fils, Mathurin, que l'on sait maintenant né en 1569. Tout en cultivant la terre, lui aussi, pour d'autres ou pour lui, ce qui paraît en plusieurs actes, il devint, au moins en 1603, « praticien », c'est-à-dire homme d'affaires, puis, bientôt, « procureur fiscal » de la Seigneurie de Beauvoir. Il intervenait donc fréquemment avec les notaires dans la vie des habitants de Beauvoir et de son château, de Chaumes et des environs. Mais ce que l'on ignorait, dès l'enfance il avait étudié la musique, et, en 1586, il est reçu « Maître joueur d'instruments », donc à dix-sept ou dix-huit ans, avec « congé, licence, permission et puissance de jouer au-dedans du baillage de Melung chastellenye de Tournan et ressorts d'iceux », excepté dans la ville et les faubourgs de Melun et à condition, comme toujours, de verser fidèlement les redevances dues, pour la corporation des ménétriers, « à la chapelle et hospital monsieur sainct Julien », rue Saint-Martin, à Paris.

La précocité de Mathurin s'explique par la présence immédiate de deux joueurs d'instruments dans la même cour de la rue de la Borde, à Beauvoir : les Chenillon, les Tixerrant, unis par un mariage dont Mathurin épousa une fille, Anne Tixerrant. Plusieurs membres de ces familles étaient joueurs d'instruments, en même temps que greffiers, praticiens, notaires. Mathurin qui avait appris d'eux la musique, finit de l'enseigner à son jeune cousin et voisin devenu orphelin, Anne Chenillon. Plus tard, Charles Couperin achèvera la formation de Jehan Tixerrant, orphelin de Nicolas, Maître joueur devenu notaire à Beauvoir et « lieutenant général, pour la Brie, du Roi des violons à Paris ! Plus tard Denis Couperin, frère cadet de Charles, formé à la musique par Mathurin, deviendra aussi notaire à Beauvoir en 1644.

Emouvant amour de la musique chez ces briards qui travaillent tous la terre même s'ils arrivent à des fonctions moins ordinaires ! Comment pourrait-on encore en médire, en disant que la musique n'est pas pour eux ? Ils jouaient donc les instruments « tant haut que bas », violons, hautbois, flûtes, et souvent en groupe, aux fêtes, noces et banquets.

Tout ceci fait comprendre que cinquante ans plus tard on trouvait encore à Chaumes et à Beauvoir, assez de jeunes musiciens pour aller jouer une aubade-surprise jusqu'à quinze ou vingt kilomètres de là. Charles Couperin, fils de Mathurin, paraît dès 1613 comme joueur d'instruments demeurant à Beauvoir. Marié et fixé bientôt à Chaumes comme marchand, Maître tailleur d'habits, il eût, de Marie Andry sa femme, dont la famille habitait Chaumes et Melun, au moins huit enfants, de 1623 à 1638, dont Louis (1626), François (1631 ?), Charles (1638). Tout en enseignant la musique à ses fils, et fort bien, il joint à son métier la culture de la terre et de la vigne : on le voit en acheter tout au cours de sa vie dans les différents climats de Chaumes, notamment le long de la route de Paris, et sur Beauvoir et Argentières. Au temps des vendanges, il fait son vin dans une foullerie située sur la rue Gallier. Ses fils l'y aident certainement, trop même peut-être pour François, car plus tard un historien du XVIIIe siècle dira « qu'il aimait fort le bon vin », et prolongeait les leçons de clavecin autant que l'on renouvelait la carafe de vin près de l'instrument. Ceci explique pourquoi, malgré un talent digne de ses frères, il n'accéda ni à leurs fonctions ni à leurs charges officielles.

Charles forma donc des élèves à Chaumes, et d'abord ses propres fils. Il devint organiste de l'abbaye. Car il y avait une abbaye bénédictine, modeste sans doute, mais datant au moins du Xe siècle, et peut-être du VIIIe ou du VIIe ? Sans preuve absolue, des indices permettent de le penser. Une abbaye : donc un centre de pensée, de prière et d'art ! Abbaye et châteaux tout proches, dont Maurevert et les fameux de Louviers ! Nombreux avec les Seigneurs, ceux qui servent le Roi ! Tout un courant vers Paris et, plus tard, Versailles !

Louis, François et Charles vinrent donc avec leurs amis musiciens, à la saint Jacques 1650 ou 1651, fêter en son château de Chambonnières, à Plessis-feu-Aussoux, près de Rozay, Jacques Champion, joueur d'épinette et claveciniste de la Chambre du Roi. Le châtelain apprécia le geste et la musique de ces campagnards et invita toute la troupe à sa table. Apprenant que la musique entendue était de Louis Couperin, il le félicita et l'engagea fort à venir à Paris. Ce qui eut lieu sans doute dès l'automne, car, deux ans et demi plus tard, le jour de Pâques 1653, Louis Couperin prenait possession de l'orgue de Saint-Gervais, paroisse alors fréquentée par de grands personnages. Son plus jeune frère, Charles, lui succéda en 1661 ; puis, en 1685, le fils de celui-ci, François, le grand Couperin ; puis, avant même la mort de ce dernier empêché par la maladie, le fils de François l'ancien : Nicolas ; et les descendants de Nicolas jusqu'en 1826.

Louis et Charles firent aussi partie de la Musique de la Chambre du Roi, et figurèrent avec celui-ci dans plusieurs ballets et divertissements de la Cour.

A la mort de Charles, en 1679, son fils, François, n'avait que onze ans. Mais il montrait de telles dispositions pour la musique, que les marguilliers de Saint-Gervais lui réservèrent l'orgue et laissèrent sa mère, Marie Guérin, dans le logement de l'organiste. François poursuit l'étude de la musique et de l'orgue sous la conduite de Jacques Thomelin, organiste de Saint-Jacques-de-la-Boucherie, ami de son père, et qui avait de la famille à Melun — dont deux organistes — jusqu'à la fin du XIXe siècle.

A dix-sept ans, donc, François Couperin reçut l'orgue de son père. Il s'y révéla bientôt l'un des plus remarquables organistes parisiens, si bien qu'à vingt-cinq ans, en 1693, au concours, le Roi Louis XIV, qui s'y connaissait, le choisit pour l'un de ses organistes à la chapelle de Versailles ! Quelques années plus tard, il le prit aussi comme claveciniste et comme compositeur de sa musique de chambre. François pouvait écrire, en 1713, « il y a vingt ans que j'ay l'honneur d'estre au Roy et d'enseigner à Mgr le Dauphin, Duc de Bourgogne, et à six princes et princesses de la Maison royale ».

Dès 1689, il s'était marié, et en 1690, il faisait baptiser à Saint-Gervais sa fille aînée, Marie-Madeleine, qui deviendra religieuse et organiste de l'abbaye de Maubuisson. La musique, même à cette époque, n'empêchait ni la foi, ni le sacrifice pour l'amour de Dieu.

La même année 1690, François faisait paraître ses deux célèbres Messes d'orgue, qu'il faut avoir écoutées sur un orgue doté de jeux anciens : pages robustes, lyriques, ou de rythmes ardents et de grandioses constructions, écrites par un jeune maître de vingt et un ans !

Détail précieux qui intrigua longtemps les musicologues : le privilège royal pour la publication, donné après approbation de Michel Richard Delalande, dit François Couperin « Sieur de Crouilly ». Certains ont critiqué là « une pointe de vanité nobiliaire ». Selon la mode du temps, François reprenait simplement une qualification utilisée pour son père en 1682.

Autant dire : propriétaire de terre à Crouilly. Charles en avait hérité de son père, qui lui-même la tenait de Mathurin. Il s'agissait d'un modeste champ de Beauvoir, sur le dixmage de Crouilly, lieudit situé en face du château, sur le chemin de Courgousson. Au lieu des nombreuses parcelles numérotées dans les terriers d'alors, il n'y a plus qu'une plaine anonyme où les machines ont effacé toute trace des vieilles familles... Adieu la borne plantée là jadis par Mathurin Couperin, et dont parlent tant d'actes de ventes, de partages et de locations !...

François Couperin possédait encore cette terre en 1732, quand, un an avant sa mort, il vendit, pour « quatre cents livres payées comptant en louis d'or », à Nizier Lambert, charpentier à Chaumes, et son cousin par sa femme, Anne Normand, tout ce qui lui restait à Beauvoir, terres ou partie de maison, dont ce « demy arpent à Crouilly »...

Sans énumérer toutes les grandes œuvres d'un maître de renommée mondiale, des « Concerts royaux » aux « Sonates », aux « Apothéoses », aux « Motets » ou aux « Leçons de Ténèbres », dont les Disques et la Radio ont révélé partout la grande valeur, je m'arrête, pour finir, à deux faits.

Bach, le grand Bach, copia de sa main plusieurs pages du maître français !

François Couperin, le grand Couperin, dans ses admirables pièces de clavecin, évoque plusieurs fois les choses et les travaux de la campagne : « Les roseaux, les petits moulins à vent, les vergers fleuris, les abeilles, les papillons, la linote effarouchée, les fauvettes plaintives, le rossignol vainqueur, les moissonneurs, les vendangeuses »... Et dans son dernier recueil, en 1730, lui, l'habitué de la Cour de Versailles, il chante encore, avec « la Couperin », « la Crouilli ou la Couperinète »... Sa famille, et la terre de Brie !

Chanoine Thomas.

Bulletin de l'Ecole St-Aspais de Melun - Trimestriel n° 100 - Sept. 1968 - Adm. : 36, rue St-Barthélémy, Melun.

VILLE D'AIX-EN-PROVENCE

Modifications de dates

Les dates des quatre concours annoncées par notre numéro 154 de janvier 1969 (page 35/155) ont été reportées comme suit :

Recrutement de quatre professeurs :

Violoncelle	: 10 février 1969
Cor-solfège	: 11 février 1969
Percussion-solfège	: 12 février 1969
Clarinette	: 13 février 1969.

BELA BARTOK : LE CONCERTO POUR ORCHESTRE [1]

par J. NAHOUM

Professeur d'Education Musicale au Lycée Voltaire, Paris

TROISIEME MOUVEMENT : Elégie

128 mesures ; pp. 47-67 de la partition d'orchestre.

« Andante non troppo » (« Elégie ») — déroule un thème passionné en raison de ses multiples morcellements ; ceux-ci se réfractent sur tous les plans instrumentaux de l'ensemble, créant ainsi un jeu de diaprures d'un délicieux effet pour les auditeurs restés amoureux de l'impressionnisme. »

(Serge Moreux, Bela Bartok, p. 103, Richard-Masse éd.)

On retrouve dans cette Elégie le climat hallucinant, fait de mystère et d'angoisse, de l'introduction.

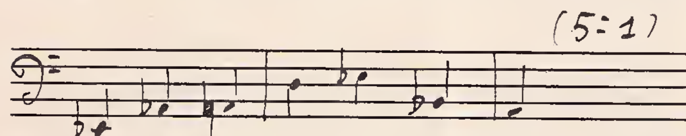
Le thème en quartes de l'Introduction réapparaît dès le début, avec insistance sur la quarte descendante fa dièse-do dièse, mais mêlé à la seconde mineure, ce qui fait apparaître une division (en 1/2 tons) :

5 : 1

soit, quarte juste (5 demi-tons) et demi-ton (1 demiton) (voir le thème **12**). Aux mesures 5-6-7, le thème **12** est pris en canon aux cordes à une 9e mineure d'intervalle, et aboutit à l'accord do-ré dièse-mi-sol, si courant chez Bartok, l'appogiature ré dièse de la tierce majeure do-mi donnant l'impression de tierce neutre (à mi-chemin entre majeure et mineure), si courante en ethnomusicologie.

Les « diaprures » sont produites par harpe, clarinette et flûte sur une série :

Ex. 12



Ex. 13



3 : 1

soit, tierce mineure, demi-ton (Thème **13,** mesure 10).

Sur cet ostinato harmonique avec tremolo de timbales sur do, et d'où ressort l'intervalle de septième majeure ascendant do-si, se fait alors entendre au hautbois un thème chromatique, douloureux et angoissé, comme tournant sur lui-même (thème **14,** mesures 12-22). Après un travail contrapunctique sur le thème



d'accompagnement **(13)** aux flûtes et clarinettes, réapparaît ici le thème **5** de l'introduction du premier mouvement, mais avec une puissante orchestration (F et même FF), traité largement comme un grand choral ponctué de magnifiques accords parfaits, où la trompette soliste laisse pointer l'inquiétude d'un chromatisme qui pimente l'harmonie de tout le passage. Cadence en mi majeur au N° 44, en SI majeur au N° 53. Ici rupture tonale FF des quatre cors sur le triton fa dièse-do tenu sept mesures avec adjonction d'un thème chromatique sinueux typiquement bartokien autour du son la.

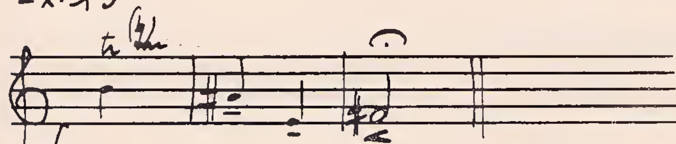
N° 62 : Poco agitato, mosso, molto rubato. Très beau récitatif forte des altos, repris par les bois. Ce thème est une variation du thème **5** du premier mouvement repris déjà au N° 45 de l'Elégie. Nouvelle variation au N° 86 : admirable traitement contrapunctique à trois parties réelles. L'atmosphère devient anxieuse au N° 93 : FFF des trompettes sur mib = ré dièse suivi immédiatement du triton LA (accord de la mineur). Fluctuation FF très tzigane du ré dièse au la, triton qui ramène une réexposition A' (N° 99) : thème de quartes, accompagnement triton si-fa = dominante. Le passage 106-112 peut faire penser au début du Sacre du printemps. Le morceau se termine

(1) Voir « L'E.M. », n° 154, janvier 1969.

pp en do dièse : rappel du thème de quartes aux violons et chromatisme au piccolo.

Ce mouvement est à notre sens une lutte entre le diatonisme modal de la quarte juste avec un chromatisme inquiet, les tritons fa dièse-do, ré dièse-la

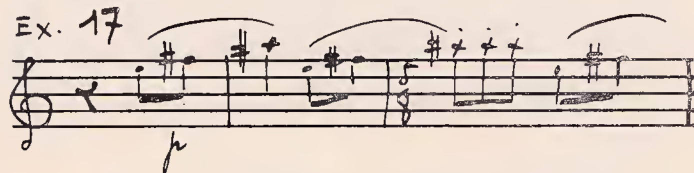
Ex. 15



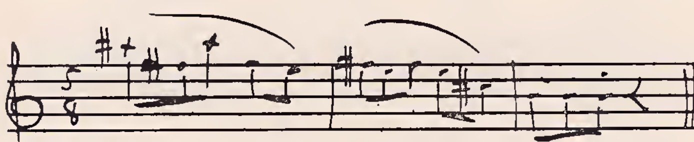
Ex. 16



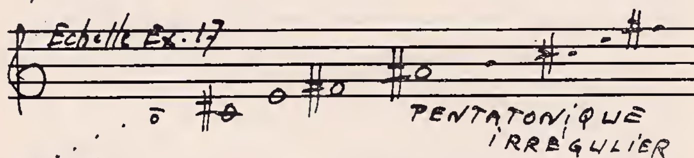
Ex. 17



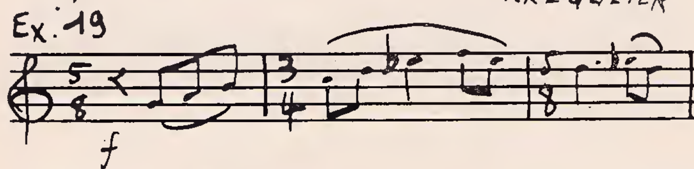


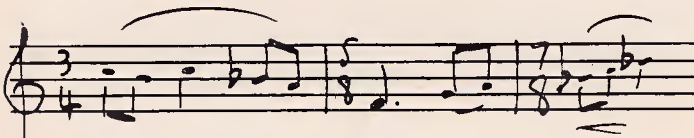


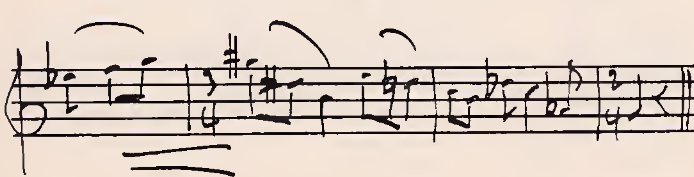
Ex. 18



Ex. 19







et si-fa se trouvant aux points névralgiques du morceau pour en accentuer le côté intense, inquiet et dramatique.

QUATRIEME MOUVEMENT : Intermezzo interrotto

Intermezzo interrompu

Pôle tonique : SI. Trois thèmes principaux dont les lignes sont réellement ravissantes : « côtés fantasques et poétiques, évoluant de temps à autre vers le sarcasme. » (S. Moreux, op. cité, p. 103). Il se dégage notamment du deuxième thème **(19)** une simplicité et un lyrisme intenses évoquant les grandes plaines hongroises.

Selon une architecture chère à Bartok, ce mouvement est en cinq parties ; les thèmes s'y succèdent de la façon suivante :

A B C B A

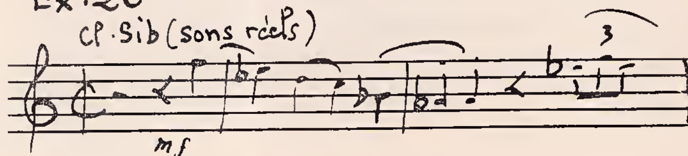
avec symétrie évidente par rapport au thème central C.

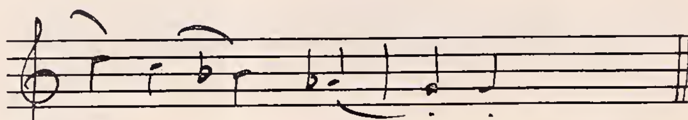
La symétrie est très nette : on remarquera l'introduction et la coda :

SI ——— Fa dièse
SOL ——— **SI**

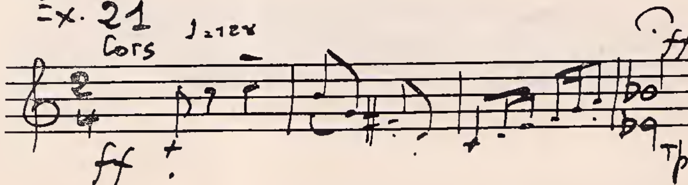
Sur un accompagnement fait de secondes majeures harmoniques, on entend le premier thème **(17)** au hautbois, très agreste, dont la caractéristique est une nouvelle fois la quarte augmentée en trois notes mi-fa dièse-la dièse, avec changements de mesures 2/4-5/8. Le même thème est pris ensuite par flûtes et clarinette en la auxquelles s'ajoute le basson jouant le thème en renversement libre toujours sur tenues des cordes ; retour du hautbois avec contrepoint de la flûte amenant en SOL le magnifique deuxième thème

Ex. 20





Ex. 21



→ p. 30/194

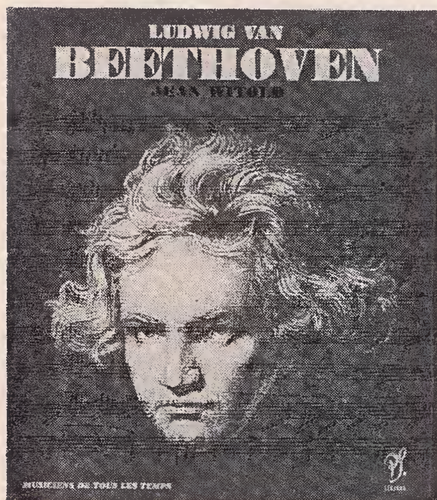
une offre exceptionnelle aux lecteurs de "l'Education Musicale"

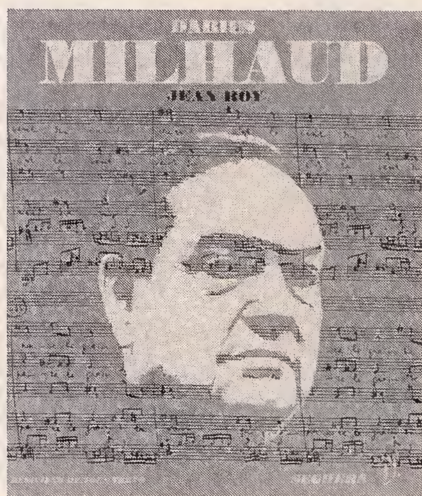
10 volumes de la célèbre collection Seghers "MUSICIENS DE TOUS LES TEMPS" *(en librairie : 9,50 F le volume)* au prix spécial promotionnel de **66 F franco de port ou trois mensualités de 22 F.**

+1 livre gratuit

le "DICTIONNAIRE DES MUSICIENS FRANÇAIS"
420 pages, 1000 notices, 76 illustrations, relié.

pour toute commande reçue avant le 31 mars 1969





La collection "MUSICIENS DE TOUS LES TEMPS", dirigée par Jean Roire, a été saluée par toute la critique comme une des grandes réussites de l'édition française en matière de musicologie. Ses volumes, tous dûs à des spécialistes réputés, s'adressent aussi bien aux mélomanes avertis qu'à ceux qui veulent s'initier à l'œuvre des grands compositeurs. Dans chaque volume : biographie, étude de l'œuvre, jugements, catalogue de l'œuvre, discograhie, documents iconographiques.

Choisissez vos 10 volumes parmi les 39 titres de la collection :

1. **CHOSTAKOVITCH,** par M. R. Hofmann
2. **PROKOFIEV,** par Michel R. Hofmann
3. **HAYDN,** par Marc Vignal
4. **MONTEVERDI,** par Roger Tellart
5. **LISZT,** par Alfred Leroy
6. **BEETHOVEN,** par Jean Witold
7. **FRANCIS POULENC,** par Jean Roy
8. **J.-S. BACH,** par Claude Lehmann
9. **TCHAIKOVSKI,** par Guy Erismann
10. **CHOPIN,** par Jean-Marie Grenier
11. **RAVEL,** par Georges Léon
12. **RICHARD STRAUSS,** par C. Rostand
13. **BRUCKNER,** par Michel Lancelot
14. **BIZET,** par Frédéric Robert
15. **BRAHMS,** par Bernard Delvaille
16. **SCHUMANN,** par Emmanuel Buenzod
17. **SCHUBERT,** par José Bruyr
18. **STRAVINSKI,** par Michel Philippot
19. **VIVALDI,** par Marcel Marnat
20. **MASSENET,** par André Coquis
21. **OLIVIER MESSIAEN,** par Pierrette Mari
22. **SIBELIUS,** par Marc Vignal
23. **DEBUSSY,** par Antoine Golea
24. **VERDI,** par Jean Malraye
25. **MOZART,** par Martine Cadieu
26. **G.-C. MENOTTI,** par Robert Tricoire
27. **MANUEL DE FALLA,** par André Gauthier
28. **CESAR FRANK,** par Emmanuel Buenzod
29. **ANTON DVORAK,** par Guy Erismann
30. **ARTHUR HONEGGER,** par J. Feschotte
31. **H. VILLA-LOBOS,** par Vasco Mariz
32. **A. ROUSSEL,** par Dom A. Surchamp
33. **H. SAUGUET,** par France-Yvonne Bril
34. **ERNEST CHAUSSON,** par Jean Gallois
35. **ROSSINI,** par Jean-Louis Caussou
36. **HUGO WOLF,** par Claude Rostand
37. **JACQUES IBERT,** par Gérard Michel
38. **HEINRICH SCHÜTZ,** par Roger Tellart
39. **DARIUS MILHAUD,** par Jean Roy

BULLETIN DE COMMANDE

à découper ou à recopier et à adresser avec votre règlement à l'"Education Musicale".
36, rue Pierre-Nicolle - Paris 5e - C.C.P. 1809-65 Paris.

NOM : ______________________________

ADRESSE : ______________________________

J'ai choisi dans la collection "MUSICIENS DE TOUS LES TEMPS", les 10 volumes portant les numéros suivants : ______________________________

Numéros de remplacement en cas d'épuisement : ______________________________

Je règle comptant 66 F par chèque bancaire / chèque postal / mandat / ci-joint (1)

Je préfère régler en trois mensualités, soit 22 F ci-joint par chèque bancaire / chèque postal / mandat ; 22 F que je m'engage à régler dans un mois; 22 F que je m'engage à régler dans deux mois.

Date : ______________ *Signature :*

(19) au violoncelle, accompagné comme un choral par de beaux accords parfaits des deux harpes, puis repris en canon à deux croches d'intervalle par premiers violons et cor anglais ramenant le thème **17** concluant sur SI (N° 69).

Le thème de quartes générateur de toute l'œuvre **(1)** fait la transition (avec des notes piquées sarcastiques) sur le thème **20** (troisième partie : C) accelerando à la clarinette, diatonique et d'allure très populaire et dansante : atmosphère de fête foraine, évocation d'accordéon : nouvelle importance donnée au triton à toutes les cadences pour rompre l'atmosphère de liesse, notamment le tuba : triton sib-mi.

N° 120 : retour du thème **19** (partie B) avec une orchestration aux cordes plus fournie, plus étoffée qu'à sa première apparition, suivi de bribes, d'échos du thème **17** (A) original et renversé, d'un très beau récitatif de la flûte solo. Le morceau se termine dans le plus grand calme en SI.

CINQUIEME MOUVEMENT : Finale

« Presto » (Final) : durée : 10 minutes.

Ce mouvement « est d'une vivacité joyeuse exprimée par les contours de danses transylvaines. Des fugatti impressionnants préparent l'entrée d'une fugue de forme libre dont quelques épisodes amènent des rentrées abrégées de la ronde paysanne et une coda frénétique dérivée de cette dernière. » (S. Moreux, op. cit. p. 103).

Ex. 22

Ex. 23

TRITON

Ex. 22

Ex. 6

TRITON

« Pesante » et FF aux quatre cors se fait entendre le premier thème **(21)** avec son octave ascendante initiale, son fa dièse faisant triton avec do et sa remontée en notes conjointes vers sib. C'est la série si utilisée par Bartok : do ré mi fa dièse sol la sib do : accord dit « acoustique » (septième mineure harmonique et 11e majeure : série naturelle des sons harmoniques).

N° 8-44 en LA ; pédale de MI-mi la. Deuxième thème **(22)** très vif en doubles croches et notes conjointes. On remarquera les cinq premières notes qui reproduisent exactement les intervalles et la pente du thème **6** (1er mouvement) (voir l'exemple musical N° **23).** C'est la fameuse série octotonique de Strawinsky, dont nous avons analysé en détail le mécanisme dans notre thèse sur le triton à paraître, et très souvent utilisée par Bartok. Ce thème est d'abord accompagné par un accord de deux quartes superposées mi-la/la-ré, devenant ensuite accord parfait de la majeur avec tenues des quatre cors sur la-mi. Liquidation du thème **22** avec **23.**

N° 52-74. Développement contrapunctique du thème **22** en DO sur accord do-mi-sol, puis en FA (N° 59).

N° 74-88. Développement du thème **24** avec apparition des quartes la-mi-si (N° 74-76).

N° 88-119. Développement du thème **22.** Orchestration très « strawinskienne ». Thème modal d'allure pastorale en ré mineur au N° 96 à la flûte repris renversé au piccolo (N° 104).

N° 119-148. Grande orchestration du thème **22** par blocs instrumentaux :

Bois/cordes/bois/cordes. Au N° 126, les quatre cors préfigurent le thème de quartes (thème **25).** Liquidation des doubles croches (N° 144-148) avec un extraordinaire diminuendo de l'orchestre produit par une disparition progressive des instruments, après les contretemps de tous les cuivres.

N° 148-161. Fugato à cinq voix aux bois sur le thème initial du mouvement **(21)** : entrées : 1) 1er bas-

Ex. 24

Ex. 25

CORS

Ex. 26

Fl.

son ; 2e basson ; 3) clarinette ; 4) 2e hautbois ; 5) 1er hautbois menant à

N° 161. Apparemment un nouveau thème **(26)** « tranquillo » qui n'est autre que le thème initial **(21)** renversé. Ce thème chante très expressif aux premiers violons, redescend en intervalles de quartes justes et fait curieusement penser à certain thème de Jeanne au bûcher de Honegger, de même d'ailleurs qu'à Paul Hindemith. Au N° 175, sur accompagnement de l'octave descendante tirée du thème **21,** les violons divisés (six parties réelles), font entendre un thème chromatique descendant harmonisé curieusement en quartes et sixtes comme dans la Péri de Paul Dukas. En REb (N° 188) thème populaire **(27)** accelerando, varié à 196. Ce thème en doubles croches devient lui-même accompagnement d'un nouveau thème capital **(28)** clamé en réb à la deuxième trompette (N° 201). Ce thème est volontaire, percutant (notes répétées piquées), admirablement inventé pour la trompette. Il est repris renversé à la première trompette (N° 211). Magnifique modulation en MI majeur par l'enharmonie lab-sol dièse en 221. A ce moment se place un canon sur le thème **28** original en MI aux cors 1 et 3 avec le même thème renversé à une mesure d'intervalle. Pédale syncopée sur la quinte mi-si aux violoncelles. On remarquera la modification du thème renversé qui devient, au lieu de quarte-pinte descendantes, quarte-quarte ascendantes, accusant ainsi une parenté d'esprit avec l'introduction du premier mouvement. L'importance de la quarte et du triton dans cette œuvre est capitale. Retour symétrique inversé de l'harmonie de réb au N° 231 par la même harmonie : tête du thème **28** original à la trompette renforcé à l'unisson par les trois clarinettes avec tenues più forte des deux trombones et du tuba qui font naître à la première trompette un nouveau thème **(29)** en réb, remarquable par ses quartes justes ascendantes et descendantes.

N° 256. Ici commence une véritable fugue préparée par un beau thème modal en quartes (N° 265-265) à la première harpe. Sujet de la fugue : thème **28** en SI, entrées en SI, fa dièse (N° 277), SI (violoncelle, N° 292), Fa dièse (altos, N° 300).

Deuxième exposition en strette (N° 317) aux cordes sur les trois premières notes du thème **28** original (intervalles descendants). On remarquera :

a) l'étagement contrebasse-violoncelle-altos-violons, donc du grave à l'aigu

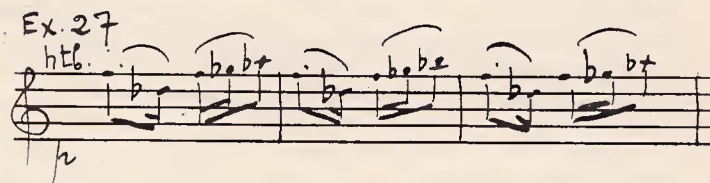
b) les entrées canoniques par diminution : blanche, noire, croche, double-croche

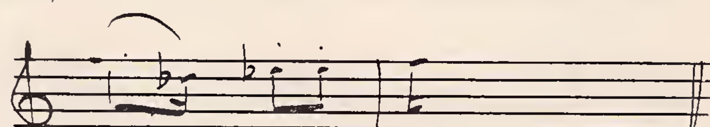
c) la proportionnalité entre la diminution des durées et l'augmentation des fréquences

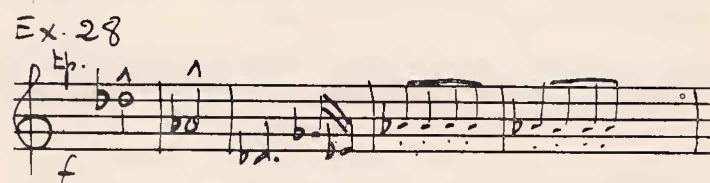
d) les intervalles chromatiques formés par les notes initiales de chaque entrée : mib-mi-fa-fa dièse.

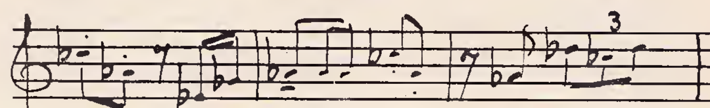
On remarquera l'agrégation verticale audacieuse de la fin de la mesure 320 formée de deux octaves séparées par une seconde mineure, le chromatisme mib-mi-fa-fa dièse étant le même que celui accompagnant le sujet au début de la fugue.

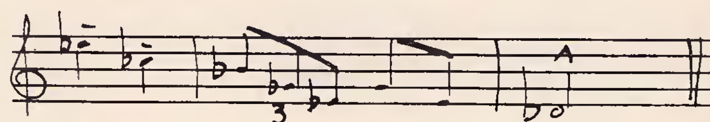
Cet intervalle de seconde mineure se retrouve harmoniquement (N° 321-324) pour la suite du sujet traité en dissonances parallèles aux deux hautbois et aux deux clarinettes en sib, la tierce mineure succédant

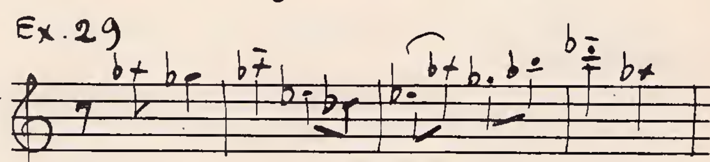


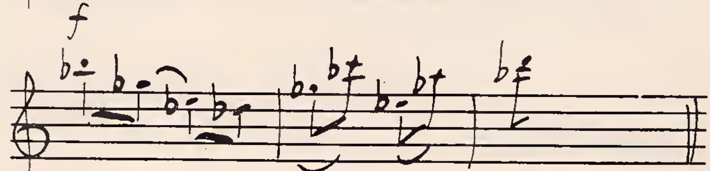


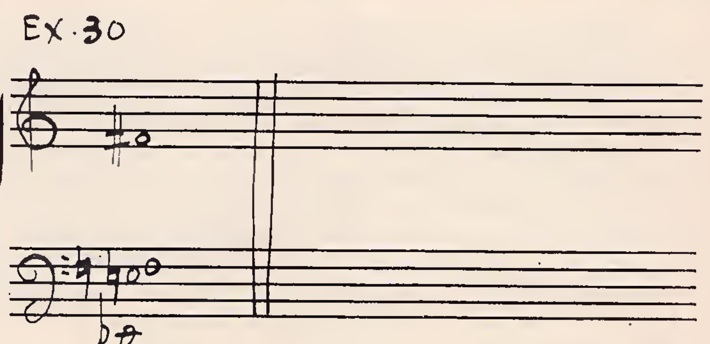












aux huit croches du thème original étant remplacée ici par un triton fa-si-fa, puis par le fameux tétracorde à triton fa-sol-la-si-fa.

N° 325-333. Renversement de la strette précédente.

N° 344-356. Nouvelle entrée en strette aux bois par deux (flûte, hautbois) plus clarinette et cor en fa. Cette fois-ci c'est le sujet entier qui est pris en strette avec une légère modification dans la tête du sujet : quarte descendante, octave descendante au lieu de quarte descendante, quinte descendante.

N° 356. Très goguenard renversement de la strette précédente à quatre voix au lieu de six aux bassons et clarinettes.

N° 370-384. Conclusion rythmique très « Strawinsky », avant la réexposition du thème **22** en fa dièse. On remarquera dans cette réexposition, qui est une sorte de longue coda triomphale :

a) le très beau passage « tranquillo » (N° 449-482) répétition variée de 175-188, sorte de hâvre de repos avant le Presto final.

b) les trois entrées canoniques à intervalle de triton : basson 2 Lab ; basson 1 Ré ; clarinette basse Lab, ré et lab étant le même axe tonique FA généralisé à toute l'œuvre.

c) N° 543. Thème **22** déformé, grimaçant, où les intervalles de quarte juste sont transformés en triton :
3e trombone : la-mib, sur pédale la-mib
2e trombone : sol-do dièse
1er trombone : mib-la
2e trompette : sol-do dièse
1re trompette : lab-ré, axe tonique.

d) N° 556. FF le thème **22** élargi aux cuivres en lab, axe tonique.

e) Cadence parfaite des timbales fa-do-fa, les trois premières notes du thème **22.** Le triton est toujours là dans la gamme heptatonique à triton fa-fa aux contrebasses et hautbois.

CONCLUSIONS

Cette œuvre, par l'individualisation poussée donnée à chaque timbre instrumental justifie admirablement son titre de Concerto pour orchestre. Elle comprend toutes les caractéristiques du style de Bartok : lutte chromatisme/diatonisme, conception élargie de la tonalité (pôles et antipodes), importance donnée au triton, jeu constant sur l'intervalle de quarte, thématique rythmique, travail contrapunctique très savant ; de temps en temps un grand souffle lyrique contraste avec les échos de danses populaires. Un esprit inquiet, aimant les contrastes... une musique hongroise, devenue musique pure élargie à l'universel.

AU SUJET DE "A CŒUR JOIE"

Monsieur le Directeur,

Abonné à votre revue depuis plusieurs années, j'y ai rarement vu citer le Mouvement d'Education Populaire A CŒUR JOIE qui depuis plus de 20 ans propage le Chant Choral à travers la France (plus de 10 000 choristes) et essaime maintenant dans le monde entier.

Dans votre numéro de novembre j'ai trouvé un très bel article de Claudine SIMON, Professeur de Lettres, sur les Choralies 1968 de Vaison-la-Romaine où il n'était pas question de l'organisation de cette rencontre qui est justement ce même Mouvement A Cœur Joie.

Je vous serais reconnaissant de bien vouloir donner cette précision dans votre prochain numéro. Une revue comme la vôtre n'a pas le droit d'ignorer un mouvement d'une telle ampleur.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur...

Charles SIMON,
Chef de Chœur
A CŒUR JOIE NEVERS.

Dont acte ! Les Choralies 1968 sont bien, précisons-le, une organisation du Mouvement A CŒUR JOIE.

Effectivement, A Cœur Joie et ses activités n'apparaissent jamais dans « L'E.M. ». Mais, à qui la faute ? Si les dirigeants de ce Mouvement nous adressaient programmes, projets, comptes-rendus, etc... nous nous ferions un plaisir et un devoir de les insérer en bonne place.

On ne doit pas oublier, que tout ce qui touche à l'activité musicale (enseignement, manifestations scolaires, post et péri-scolaires, etc...) intéresse au suprême degré notre Revue.



SCHOLA CANTORUM

ECOLE SUPERIEURE DE MUSIQUE, DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par Vincent d'INDY.

Subventionnée par la Ville de Paris et le Conseil Général de la Seine.

Directeur : Jacques CHAILLEY.

Directeur adjoint : André MUSSON.

Secrétaire générale : Francine FRANZ.

Administrateur général : Guy TREAL.
Toutes les classes d'écriture, de chant et d'instrument.

Préparation au C.A.E.M. (1er et 2e degrés) et Lycée La Fontaine.

L'horaire hebdomadaire des cours est de 25 heures.

Les études sont sanctionnées par des compositions trimestrielles et des examens blancs.
Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves de cette section, ainsi qu'aux élèves des années d'études préparant au diplôme supérieur et au diplôme de virtuosité.

Cours de mise en ondes :
radio, télévision, disque, cinéma.





INSTITUT SECONDAIRE DE LA SCHOLA

- **Enseignement Secondaire mixte à mi-temps :**

  de la quatrième aux classes terminales.

  Horaires et programmes de l'enseignement officiel.

- **Enseignements Secondaire et Artistique jumelés :**

  Dans le cadre de la SCHOLA CANTORUM.

Renseignements, inscriptions au secrétariat :
269, rue Saint-Jacques, PARIS (5e) - Tél. : 033-56-74 et 033-15-39

NOTRE DISCOTHEQUE

par D. MACHUEL

Musique religieuse :

Nous ouvrirons cette chronique avec deux disques de musique religieuse qui se distinguent à la fois par leur originalité et leur valeur. En premier lieu une production CYCNUS parue sous le titre « *Laudario* 91 *di Cortona* ». La « Lauda » est une œuvre poétique d'inspiration religieuse qui naquit en Ombrie vers 1260 ; originellement, sa forme est lyrico-narrative, mais devint par la suite dramatique et narrative avant de donner naissance à la « représentation sacrée ». Les textes qui composent ce disque sont empruntés au manuscrit 91 conservé à la bibliothèque de l'Académie Etrusque de Cortone ; ils sont tous monodiques, et simplement accompagnés d'un modeste ensemble instrumental : cordes, clavecin, orgue. L'ensemble est très beau et nous sommes spécialement frappés par la pureté de la phrase et du chant. Voilà un document à recommander chaleureusement, surtout à une époque où la musique religieuse traditionnelle traverse une période d'austérité. (1)

Vient ensuite un disque, non moins remarquable et tout à fait inattendu, intitulé : « *Noël à Prague* ». Cette *Messe* de RYBA n'a rien à voir avec un office traditionnel, car elle est tout simplement une suite de cantiques ou de pastorales écrits dans le style populaire ; les différentes parties évoquent le réveil des bergers, leurs préparatifs pour le voyage à Bethléem, le voyage lui-même, la présentation des offrandes à la crèche, et le congé final que les bergers prennent de l'Enfant Jésus. La musique est, d'une façon générale, fortement imprégnée du folklore tchèque. Le compositeur Jan Jakub Ryba est né en 1765 et mort en 1815 ; il est donc l'un de ces musiciens qui illustrèrent l'école tchèque de la fin du XVIIIe siècle, ce qui prouve bien à quel point il existait, avant Smetana et Dvorak, une école musicale typiquement slave. L'interprétation est excellente, et ce disque fait plaisir à écouter tant il dégage de fraîcheur populaire et de joie de vivre. ERATO. (2)

Musique vocale profane :

Deux disques également figureront sous ce titre. Intéressants tous les deux, ils marquent la rentrée dans nos colonnes de l'excellente marque HARMONIA MUNDI dont nous sommes heureux de retrouver les programmes intelligents et originaux.

Sous le titre « *Shakespeare Song's* » se trouvent rassemblés des textes tirés des principales pièces du grand dramaturge, chantés dans des interprétations musicales dues à des auteurs connus (Thomas MORLEY ou William BYRD par exemple), ou simplement anonymes. L'idée de ce regroupement est très judicieuse, car il peut intéresser aussi bien les musiciens que les anglicistes et nous en prévoyons un excellent usage scolaire, d'autant plus que l'interprétation d'Alfred Deller est de tout premier ordre. (3)

Nous passerons plus rapidement sur le second de ces disques de musique vocale profane très intéressant et curieux lui aussi : il nous révèle à travers quelques *chansons sardes*, un folklore qui doit beaucoup plus à la tradition arabe qu'à la mélodie napolitaine. HARMONIA MÜNDI. (4)

Musique pour instruments seuls :

En tête de cette rubrique, nous placerons un disque d'orgue qui est en quelque sorte un hommage à une artiste récemment disparue : Jeanne Demessieux. Son jeu brillant, clair et équilibré faisait de Jeanne Demessieux une artiste de premier plan, qui commençait à étendre sa notoriété grâce à quelques récentes parutions discographiques. Ce dernier disque lui convenait très bien et s'accordait parfaitement aux riches possibilités de l'instrument dont elle disposait à l'Eglise de la Madeleine. De ce programme consacré à BACH, LISZT et FRANCK, c'est nettement vers ce dernier que vont nos préférences ; Jeanne de Demessieux en est une interprète fidèle et sensible. DECCA. (5)

De l'orgue, nous passons au clavecin avec un programme consacré aux Virginalistes. Ce disque merveilleux fait revivre une délicieuse époque de la musique anglaise ; on y retrouve des musiciens plus souvent connus par la présence de leurs noms dans des livres d'Histoire de la Musique, que par leur musique elle-même, très rarement jouée. De plus, ce caractère précieux que ce disque doit à la composition de son programme est encore rehaussé par l'instrument sur lequel joue Lionel Rogg : un clavecin Ruckers datant de 1648, « ravalé » par P. Taskin, à Paris en 1780, puis restauré en 1967 par Hubert Bedard. Pour cet enregistrement, l'accord choisi fut fidèle au tempérament ancien. Pour toutes ces raisons, voilà un disque qui devrait prendre rapidement une valeur de collection. HARMONIA MUNDI. (6)

Sans quitter le clavecin, nous allons de l'Angleterre à l'Espagne, et écoutons les Sonates du Padre Antonio SOLER que nous joue dans un style très vivant et avec une registration parfaite le claveciniste Luciano Sgrizzi. Maintenant que Domenico Scarlatti est bien connu et apprécié des mélomanes, il est heureux que le disque nous permette d'apprécier les qualités de ses disciples et de ses contemporains, parmi lesquels le plus important est certainement le Padre Antonio Soler. La gravure de ce disque ERATO est excellente. (7)

Du clavecin nous passons à la guitare afin de signaler deux disques ; leurs interprètes sont surtout connus des discophiles, et nous espérons que ces nouvelles parutions sauront satisfaire leurs admirateurs.

Oscar Ghiglia, dont nous avons déjà recommandé des interprétations vibrantes soit en qualité de soliste soit en collaboration avec Régis Pasquier pour des pages de PAGANINI, nous offre ici un programme italien, espagnol et français qui a le mérite de s'écarter volontairement des sentiers battus. Un beau programme, une belle interprétation, une gravure de grande qualité, donc tout ce qu'il faut pour satisfaire le mélomane et le discophile. V.S.M. (8)

On peut en dire autant du troisième Récital de René Bartoli paru sous étiquette HARMONIA MUNDI. Nous

retrouvons avec joie les qualités d'un jeu subtilement musical, délicat et nuancé, mais aussi d'une grande perfection technique. Le programme est agréablement partagé entre les « classiques » et les « modernes », allant de Vincenzo GALILEI à Heitor VILLA LOBOS, en passant par BACH, SOR, MOZZANI et SHAND. (9)

Gardant le piano pour la fin de cette rubrique, nous l'aborderons avec SCHUMANN dont *les Scènes d'enfants op.* 15 et la *Fantaisie op.* 17 ne sont plus à présenter ; aussi nous bornerons-nous à souligner les qualités de l'interprète : Alexis Weissenberg. Son interprétation musclée donne à la Fantaisie toute sa grandeur et sa noblesse, tandis que les Scènes d'enfants bénéficient d'une ambiance très poétique malgré quelques mouvements d'allure assez personnelle. V.S.M. (10)

La *Sonate en fa mineur op.* 5 fut écrite par BRAHMS en 1853 peu après la rencontre du musicien avec Schumann ; chacun sait à quel point cette rencontre devait marquer un pas décisif dans la carrière de Brahms et dans l'évolution de sa personnalité musicale ; cette sonate est le reflet de ce bouleversement, de ce bond en avant réalisé par un artiste cherchant encore dans l'hésitation sa propre voie. Dominique Merlet en est un interprète généreux et romantique ; son exécution est solidement structurée ; si elle nous laisse quelque peu réservé, c'est parce que le jeu reste de temps en temps un peu sec, ce qui tient à une attaque plus percutante que vraiment pesante. CYGNUS. (11)

Le disque suivant consacré à Olivier MESSIAEN nous permet de mesurer la profonde évolution subie par le compositeur entre la période où il écrivit les *Huit Préludes* (1928-1929) et celle beaucoup plus proche de nous où il conçut les *quatre Etudes de rythme* (1949-1950). L'auteur lui-même s'en explique dans une notice fort claire et pertinente : malgré tout, il faut bien avouer que nous préférons de beaucoup le style des Préludes ; même s'il manifeste certaines réminiscences, il est infiniment plus chatoyant et semble beaucoup plus sincère, tandis que celui des Etudes de rythme donne une impression de musique élaborée et intellectuelle. L'interprétation confiée à Yvonne Loriod est excellente, la gravure ERATO également. (12)

Né à Paris en 1933, Jacques CHARPENTIER commença l'étude du piano dès 1938 puis plus tard celles de la composition, de l'orgue et de la direction d'orchestre. Après un séjour de deux ans aux Indes (1953-1954) il reprit ses études au Conservatoire de Paris et suivit les cours de Tony Aubin et d'Olivier Messiaen. Actuellement le catalogue de ses œuvres, déjà abondant et varié comprend en outre deux *Concertos pour ondes Martenot*, un *Oratorio*, une *Messe pour grand orgue* et divers *ouvrages symphoniques*. Les modes karnatiques sont des modes de 7 sons avec 3 sons immuables, dominante, sous-dominante et tonique, les 4 sons intercalaires pouvant être affectés de tous les accidents possibles ; ceci donne déjà 36 modes, mais en altérant la →

quarte juste en quarte augmentée, on obtient une seconde série de 36 modes. Jacques Charpentier a entrepris d'écrire une étude dans chacun de ces 72 modes. Le présent disque nous en présente 11. L'audition est assez surprenante, mais l'ensemble de l'ouvrage est loin d'être dépourvu d'intérêt. PHILIPS. (13)

Musique de chambre :

Jean-Sébastien BACH écrivit probablement les *trois Sonates* pour viole de gambe et clavecin pendant son séjour à Coethen, entre 1717 et 1723, c'est-à-dire pendant une période heureuse de sa carrière. D'une égale beauté, ces troix chefs d'œuvre qui doivent tout à l'écriture en trio puisqu'on y distingue aisément trois voix réelles, bénéficient sur ce disque HARMONIA MUNDI d'une interprétation remarquable, vivante, dynamique, parfaitement articulée du point de vue de la phrase mélodique. (14)

Les *Quatuors avec flûte* de MOZART ont déjà eu plusieurs fois les honneurs du disque, aussi nous contenterons-nous de dire que cette nouvelle version bénéficie de la sonorité fraîche, limpide et souple de Michel Debost, et que nous avons senti avec plaisir une parfaite unité de style entre le flûtiste et les membres du Trio français. Un très beau disque fort agréable à écouter. V.S.M. (15)

De Mozart, nous passons à SCHUMANN pour écouter deux ouvrages malheureusement peu joués : le troisième *Quatuor à cordes, op.* 41 *n°* 3 qui n'eut jamais la notoriété du premier de la même série, et le *Quatuor avec piano op.* 47 qui est surtout connu des amateurs de musique de chambre jouée entre amis, et ne fut jamais enregistré, à notre connaissance. L'interprétation est confiée au Quatuor Parrenin qui nous a semblé un peu réservé dans le Quatuor à cordes ; pour le second ouvrage, la présence au piano de Pierre Barbizet permet, grâce à la générosité et à la passion de son jeu, d'entrer de plein pied dans la nature violente et romantique de cet ouvrage. Un disque à recommander à tous ceux qui aiment profondément la musique de chambre de Schumann. V.S.M. (16)

La *Sonate pour violoncelle et piano* de CHOPIN est souvent négligée, et pourtant elle n'apparaît nullement inférieure à nombre de pages pianistiques du musicien. Dédiée au violoncelliste Auguste Franchomme qui conseilla fortement Chopin pour la rédaction de la partie de violoncelle, elle fut exécutée pour la première fois chez le compositeur en mars 1847. Ce devait être la dernière œuvre éditée du vivant de Chopin. Quant à la *Sonate* de RACHMANINOV, elle date de 1901 et fut également écrite pour un virtuose ami du compositeur. Très riche sur le plan mélodique, elle accroche la sensibilité de l'auditeur par son langage et sa parfaite construction, malgré quelques impressions de longueur de ci de là. L'interprétation de ces deux ouvrages par Aldo Ciccolini et Paul Tortelier est excellente à tous les points de vue. V.S.M. (17)

Ernest CHAUSSON est un compositeur aujourd'hui délaissé, peut-être à cause de sa situation de « trait d'union entre Franck et Debussy ». Sa musique est cependant d'une expression fortement communicative, grâce à une générosité dans l'expression lyrique et à une écriture riche et renouvelée. Le *Concert pour piano, violon et Quatuor à cordes* est une page maîtresse de sa musique de chambre. Très lyrique dans l'ensemble il apporte aux auditeurs comme aux exécutants d'immenses satisfactions. Pierre Barbizet, Christian Ferras et le Quatuor Parrenin nous en donnent une excellente traduction, un peu forcée peut-être par endroits, mais ménageant des retours au calme et à la sentimentalité que suggèrent la Sicilienne du second mouvement par exemple. Pour compléter ce disque, les éditeurs ont eu l'heureuse idée de choisir la *Chanson perpétuelle,* chantée par André Esposito et accompagnée par Pierre Barbizet et le Quatuor Parrenin, une page bien belle que l'on aimerait aussi entendre plus souvent. Un très beau disque. V.S.M. (18)

Concertos :

A ce chapitre des Concertos figureront seulement deux disques. Un premier consacré à deux ouvrages de MOZART pour piano et orchestre, le célèbre *Concerto en ré mineur K.* 466, et le *Concerto en si bémol majeur K.* 238, composé à Salzbourg en janvier 1776. L'interprétation de Vladimir Ashkenazy est détaillée et vivante tout à la fois ; il est rare d'écouter un virtuose qui prend le temps de mettre en valeur chaque détail et chaque nuance ; le style convient parfaitement à ces deux chefs d'œuvre, soulignant avec autant de justesse le drame et le mystère du premier comme la joyeuse gaîté du second. La sonorité du disque est excellente et le relief de la stéréophonie très bien rendu. DECCA. (19)

En seconde place, nous introduisons à ce chapitre des concertos ce disque-récital d'Igor Oïstrakh, consacré au *Poème* de CHAUSSON, à l'*Introduction et Rondo Capriccioso* et à la *Havanaise* de SAINT-SAENS et à *Tzigane* de RAVEL. Un beau programme français qui eut son heure de gloire et qui, à part Tzigane, est un peu délaissé aujourd'hui. Sur le plan purement violonistique, le jeu d'Igor Oïstrakh est excellent, mais en ce qui concerne l'interprétation musicale, nous aimerions un jeu moins strict ; les pages de Saint-Saens en particulier demandent quelques « portandos », et il ne faut pas les leur refuser. CHANT DU MONDE. (20)

Musique symphonique :

De Schubert à Darius Milhaud, ainsi pourrait s'intituler cette rubrique symphonique. Trois années séparent les deux *Symphonies* de SCHUBERT que nous propose ce disque V.S.M. dirigé par Yehudi Menuhin avec l'Orchestre du Festival de Bath ; en effet celle qui porte le numéro 2 date de décembre 1814 à mars 1815, époque à laquelle Schubert débute comme instituteur dans l'école de son père, tandis que celle qui porte le numéro 6 vit le jour entre octobre 1817 et février 1818 ; depuis 1816, Schubert a quitté les fonctions d'instituteur pour mener à Vienne une existence indépendante et se consacrer à la musique. Ces deux ouvrages évoquent puissamment, par la verve de leur thématique, les pages semblables de Mozart ou de Haydn ; à tel point que l'auditeur peu averti se méprend toujours s'il n'en entend que des fragments ; la « signature » schubertienne existe, mais elle est ici subtile à découvrir. En ce qui concerne le présent disque, nous le recommandons surtout pour la musicalité de son interprétation, Yehudi Menuhin, comme en toutes circonstances s'y révélant un très fin musicien. (21)

De Schubert à MALHER il y a un très grand pas à franchir : toute l'influence du XIXe siècle avec surtout Wagner, Liszt, Brahms... La troisième *Symphonie* fut écrite au cours des années 1895 et 1896, et la création eut lieu en 1902, aux Fêtes Musicales de Krefeld, grâce à l'influence de Richard Strauss. C'est la plus vaste et la plus importante des Symphonies de Malher ; la place nous manque ici pour en donner une analyse même sommaire, et nous nous bornerons à indiquer que nous

avons été frappé par son caractère puissant d'œuvre gigantesque, qui nous écrase par sa force et son ampleur, mais réussit à tenir notre attention en éveil grâce à la diversité de sa forme et de son langage ; cette variété crée même des contrastes et des rapprochements de styles qui surprennent, allant même jusqu'à être presque gênants et troublants. Rafael Kubelik, à la tête du Chœur et de l'Orchestre de la Radio diffusion Bavaroise, avec le concours du contralto Marjorie Thomas, nous en donne une interprétation prestigieuse qui sut nous convaincre quant aux qualités incontestables de ce monument. DEUTSCHE GRAMMOPHON. (22)

De Paul HINDEMITH nous recommanderons deux pages orchestrales importantes très bien enregistrées sous la direction de Kyril Kondrachine avec l'Orchestre Philharmonique de Moscou et de Milan Horvat à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Zagreb : les *Métamorphoses Symphoniques* sur des thèmes de Carl Maria von Weber, datant de 1943, et *Mathis le Peintre*, symphonie d'après l'opéra (1934). Hindemith restera une figure dominante de l'école allemande du début du siècle ; le style concis de la plupart de ses œuvres, son écriture animée et toujours très équilibrée sont appréciés du public, aussi pensons-nous que ce disque sera accueilli favorablement. PHILIPS. (23)

De 1939 à 1961, DARIUS MILHAUD a composé 12 Symphonies ; deux d'entre elles, portant les numéro 4 (1947) et le numéro 8 (1952) sont gravées ici dans la Collection ERATO-O.R.T.F., pour la première fois. La quatrième *Symphonie* fut commandée à Milhaud en 1947 par le Ministère de l'Education Nationale pour la célébration de l'anniversaire de la Révolution de 1848, et sa dédicace revint à Roger Désormières. Les quatre mouvements correspondent aux différents points d'un programme que Milhaud devait suivre d'ailleurs assez librement : « l'Insurrection, Aux Morts de la République, les Joies paisibles de la Liberté retrouvée, Commémoration 1948 ».

Pour la huitième *Symphonie*, la commande venait de l'Université de Californie, à Berkeley, pour l'inauguration d'une salle de concert. Dans son remarquable livre de souvenirs, « Notes sans Musique », Milhaud explique comment fut conçue cette œuvre qui devint « Rhodanienne » après une audition de la Moldau de Smetana : « ...il me vint à l'esprit que moi aussi j'avais un fleuve à chanter, le Rhône. Il me suggéra donc ma symphonie. Tout d'abord, au milieu des brumes, des nuages et des vents, la naissance de ce petit cours d'eau, dans les hauteurs des Alpes ; puis la paisible traversée du Lac Léman qui m'incita à écrire un deuxième mouvement calme et lent : la ruée du grand fleuve impétueux favorisa le troisième, scherzo rustique et violent, et le final fut inspiré évidemment par l'approche de la Méditerranée, quand le Rhône, divisé, enserre dans un delta la Camargue, si chère à mon cœur. »

Dans ces deux œuvres, nous retrouvons cette spontanéité du style, ces thèmes francs et directs que l'on croirait issus de la verve populaire et qui sont l'un des traits les plus caractéristiques de Darius Milhaud. L'ensemble n'est nullement superficiel, mais au contraire très prenant, fortement expressif ; Milhaud est un musicien sincère et simple qui exprime ce que son cœur d'artiste contient de beau sans se soucier de suivre les principes d'une école ou d'une autre. Sous sa direction, l'Orchestre Philharmonique de l'O.R.T.F. nous offre de ces deux grandes Symphonies une excellente interprétation. (24)

CATALOGUE :

(1) LAUDARIO 91 DI CORTONA.
(30/33 - *CYCNUS* - Stéréo 9 031)

(2) NOEL A PRAGUE : Messe de Ryba.
(30/33 - *ERATO* - G.U. STU 70 392)

(3) SHAKESPEARE SONG'S.
(30/33 - *HARMONIA MUNDI* - G.U. DR 202)

(4) CHANSONS SARDES.
(30/33 - *HARMONIA MUNDI* - HMO 30 755)

(5) J.S. BACH : Ouverture de la 29e Cantate.
LISZT : Prélude et Fugue sur le nom de Bach.
C. FRANCK : Prélude, Fugue et Variation ; Grande Pièce Symphonique.
(30/33 - *DECCA* - G.U. 115 007)

(6) LES VIRGINALISTES.
(30/33 - *HARMONIA MUNDI* - G.U. HMO 30 754)

(7) PADRE ANTONIO SOLER ET LES DISCIPLES IBERIQUES DE DOMENICO SCARLATTI.
(30/33 - *ERATO* - G.U. STU 70 389)

(8) M. CASTELNUOVO-TEDESCO : Tarentella.
J. TURINA : Fantasia sevillana.
M. PONCE : Six Préludes.
M. OHANA : Tiento Antiguo.
F. POULENC : Sarabande.
A. ROUSSEL : Segovia.
F. MOMPOU : Suite Compostelana.
J. RODRIGO : Zarabanda Lejana.
(30/33 - *V.S.M.* - CVB 2 178)

(9) V. GALILEI : Canzon ; Bianca fiore ; Italiana.
J.S. BACH : Prélude en ré majeur.
F. SOR : Etude XVII ; Menuet XVIII ; Andante, Largo op. 43 n° 5.
L. MOZZANI : Feste Lariane, air et variations.
E. SHAND : Chansons ; Prélude et Impromptu.
H. VILLA-LOBOS : Prélude n° 2 en do mineur ; Choro n° 1.
(30/33 - *HARMONIA MUNDI* - HMO 30 751)

(10) R. SCHUMANN : Scènes d'enfants, op. 15 ; Fantaisie, op. 17.
(30/33 - *V.S.M.* - CVB 2 158)

(11) J. BRAHMS : Sonate op. 5, en fa mineur ; Rapsodies op. 79.
(30/33 - *CYCNUS* - stéréo 9 043)

(12) O. MESSIAEN : Huit Préludes ; Quatre Etudes du rythme.
(30/33 - *ERATO* - G.U. STU 70 433)

(13) J. CHARPENTIER : Etudes Karnatiques.
(30/33 - *PHILIPS* - G.U. 839 276)

(14) J.S. BACH : les trois Sonates pour viole de gambe et clavecin.
(30/33 - *HARMONIA MUNDI* - G.U. HM 30 648)

(15) MOZART : Quatuors pour flûte et cordes.
(30/33 - *V.S.M.* - G.U. CVB 2 122)

(16) R. SCHUMANN : Quatuor à cordes en la majeur, op. 41, n° 3 ; Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 47.
(30/33 - *V.S.M.* - CVB 2 149)

(17) F. CHOPIN : Sonate en sol mineur pour piano et violoncelle.
S. RACHMANINOV : Sonate en sol mineur pour piano et violoncelle.
(30/33 - *V.S.M.* - CVB 2 148)

(18) E. CHAUSSON : Concert en ré majeur ; la Chanson perpétuelle.
(30/33 - *V.S.M.* - CVB 2 117)

(19) MOZART : Concerto pour piano et orchestre n° 20 en ré mineur, K. 466 ; Concerto pour piano et orchestre n° 6 en si bémol majeur, K. 238.
(30/33 - *DECCA* - SXL 6 353)

(20) E. CHAUSSON : Poème op. 25.
C. SAINT-SAENS : Introduction et Rondo Cappriccioso ; Havanaise.
M. RAVEL : Tzigane.
(30/33 - *CHANT DU MONDE* - G.U. LDX 78 418)

(21) F. SCHUBERT : Symphonie n° 2 en si bémol majeur ; Symphonie n° 6 en ut majeur.
(30/33 - *V.S.M.* - CVB 2 205)

(22) G. MALHER : Symphonie n° 3 en ré mineur.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAMMOPHON* - G.U. 139 337/38)

(23) P. HINDEMITH : Métamorphoses Symphoniques ; Mathis le Peintre, symphonie.
(30/33 - *PHILIPS* - G.U. 836 952)

(24) D. MILHAUD : Symphonie n° 4, « Centenaire de la Révolution de 1848 » ; Symphonie n° 8, « Rhodanienne ».
(30/33 - *ERATO-O.R.T.F.* - G.U. STU 70 452)

N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France

PUBLICIVIT 3 bis, RUE DE LA SABLIERE PARIS 14e Dépôt légal 1er trim. 1969 Directeur-Gérant : A. MUSSON